This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

EX LIBRIS
GIORGIO
FÁNAN

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

743/D8h7

B-II°-8

RAFFAELLO FORNACIARI

STUDJ SU DANTE

PREFAZIONI — I. SUL SIGNIFICATO ALLEGORICO DELLA LUCIA — II. IL PASSAGGIO DELL'ACHERONTE E IL SONNO DI DANTE — III. LA *RUINA* DI DANTE — IV. IL MITO DELLE FURIE IN DANTE — V. ULISSE NELLA *DIVINA COMMEDIA* — VI. L'ARTE DI DANTE NELL'EPISODIO DI UGOLINO — VII. LA TRILOGIA DANTESCA — VIII. SULLE PENE ASSEGNATE DA DANTE ALLE ANIME DEL *PURGATORIO* — IX. SUI PECCATI E LE PENE NELL'INFERNO DANTESCO

PRIMA EDIZIONE FIORENTINA RIVEDUTA E CORRETTA

In Firenze, G. C. Sansoni, Editore - 1901

RAFFAELLO FORNACIARI

STUDJ SU DANTE

PRIMA EDIZIONE FIORENTINA

RIVEDUTA E ACCRESCIUTA

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1900

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze. — Tip. G. Carnesecchi e figli

PREFAZIONE

ALLA PRIMA EDIZIONE [1]

Di questi cinque *Studj* che si offrono qui raccolti agli amatori di Dante, i primi quattro furono già pubblicati sparsamente od in accreditati periodici o negli Atti di varie Accademie, ed ebbero da giudici competenti benigna accoglienza. Il quinto, frutto di lunga fatica e di molta meditazione, non riuscirà discaro nè sarà reputato privo d'importanza, come quello che tratta una questione difficilissima sulla quale sono divisi i pareri anche dei critici più valenti, e mira principalmente a mostrar falsa un'opinione, sostenuta oggi da chiarissimi letterati, sulla data della *Vita Nuova*. Il metodo seguito costantemente dall'autore è quello di cercare l'interpretazione di Dante per mezzo di Dante medesimo, non tanto studiato nella parola staccata, quanto in quel generale sistema, che in ogni parte delle opere di lui si svela e armonizza con una mirabile unità. Può avere errato nelle deduzioni, ma

[1] Milano, Trevisini, 1883.

è convinto della bontà di siffatto metodo, e lo consola la coscienza che le interpretazioni qui propugnate, lungi dal perdere, per volger d'anni, di probabilità, gli si sono confermate ognora più, a mano a mano che si avanzava nella conoscenza del Divino Poema. Gli preme anche di avvertire ch' egli non dice cose nuove, ma rimette in luce e convalida con nuovi argomenti spiegazioni già trovate da altri, benchè molte di esse siano state dalla maggior parte de' commentatori non abbastanza curate.

Si augura infine che, in mezzo alla grande farragine degli scritti che giornalmente si pubblicano su questo così fecondo e pericoloso argomento, i suoi *Studj* siano degnati almeno di un'attenta considerazione e, se occorre, di una spassionata confutazione.

PREFAZIONE

ALLA SECONDA EDIZIONE

Esaurita già da molti anni la prima edizione milanese di questi *Studj* ed essendone fatta cortese richiesta da varie parti, l'autore ha condisceso a ristamparli in Firenze, per opera della benemerita Editoria G. C. Sansoni, coi tipi nitidi e corretti del Carnesecchi.

Da quando fu fatta la prima edizione il culto per Dante andò sempre crescendo anche in Italia, e sulle questioni trattate nel presente volume fu scritto molto e da molti. Ciò per altro non distolse nè l'autore nè l'editore dal riprodurre quali erano questi *Studj*, sia perchè non poche delle cose in essi sostenute avevano incontrato l'approvazione dei dotti, sia perchè in una materia così incerta e sempre così disputata, come l'interpetrazione delle opere di Dante, si tornano a ricercare spesso anche gli scritti meno recenti, purchè non sostengano opinioni del tutto antiquate o manifestamente false.

Tuttavia questa nuova edizione si vantaggia sulla precedente, non solo per la revisione generale

che è stata fatta di questi *Studj*, e per alcune varianti e note appostevi, ma anche per l'aggiunta di altri scritti danteschi dispersi in varj periodici.

Piaccia al cielo che ad essi non manchi neppur questa volta la buona accoglienza che ebbero alla prima pubblicazione, e che possano anch'essi somministrare qualche nuova pietruzza al nobile edificio della vera interpetrazione del divino *Poema*, edifizio che, fondato sulle vecchie e tradizionali basi, va pure, per quanto lentamente, e non ostante numerose prove e riprove, progredendo verso la cima.

Firenze, luglio 1900.

I

SUL SIGNIFICATO ALLEGORICO DELLA LUCIA [1]

Già da molti è stata notata e con maraviglia considerata la sottile corrispondenza fra parte e parte che si trova in tutto il poema dantesco: « Tutto, dice il Fraticelli, tutto è simmetrico nel divino poema. Un genio d'antitesi continuato e costante circola, come spirito segreto, nella sua gran macchina, le cui parti con armonia mirabile si corrispondono, fino al punto, che se tu scopri un lato solo delle sue contrapposte figure, puoi tenere d'aver discoperto anche il lato contrario. Quest'amore per la simmetria, che può agevolmente in Dante riconoscersi, è da lui per principî professato; onde nel suo Convito scrivea: *quella cosa l'uomo dice esser bella, le cui parti debitamente rispondono, perché della loro armonia risulta piacimento.... L'ordine rende un piacere, non so che, d'armonia mirabile.* Questa simmetrica correlazione di parti opposte, nel fargli mettere in contrasto la macchina infernale colla celeste, produsse in sua mente altrettanti concetti, che

[1] Questo Discorso fu impresso negli *Atti della R. Accademia lucchese*, Vol. XIX, Lucca, 1873, pag. 295 e segg. Fu poi ripubblicato con ritocchi ed aggiunte nella prima ediz. di questi *Studj*.

la sua immaginazione cangiò in pitture. Ciò lo portò a fare il suo Lucifero trino ed uno, perché Iddio è tale: il luogo dove l'uomo peccò facendosi degno di morte, e l'altro dove fu redento e fatto degno di vita, antipodi fra di loro: dieci i cerchi nell'Inferno, dieci i gironi nel Purgatorio; dieci i circoli nel pozzo di Malebolge, e Lucifero nel mezzo; dieci le sfere di qua e Iddio nel centro ».[1]

Questo principio della simmetria o corrispondenza fra parte e parte, che si vede a non dubbj segni essere in tanto amore dell'Alighieri, torna assai acconcio anche per ispiegare i passi controversi, massimamente allegorici. Giacinto Casella, in un discorso che accompagna un suo *Canto* a Dante,[2] fondandosi appunto su questa legge, ne indusse con molta probabilità, che le tre fiere della selva corrispondono alle tre grandi e principali divisioni dell'Inferno in incontinenti, violenti e frodolenti; e tentò un'interpetrazione di esse quanto diversa in parte dalle precedenti, tanto chiara ed accettabile. Anzi, tutta l'allegoria del primo canto o d'introduzione mise egli in relazione colla generale allegoria de' tre Regni, e fece vedere come la prima in troppo minor campo contenga tutti i principali simboli che contien la seconda. E son certo che, considerando, meglio che fin qui non si è fatto, il poema di Dante sotto questo particolare aspetto, si verrebbe in chiaro di molte cose, purché però si muova da uno studio generale di quello che dicesi *sistema dantesco,* cioè dell'idee morali e politiche manifestate dal poeta,

[1] La *D. C.* di Alighieri col commento di Pietro Fraticelli, Firenze 1865, pag. 37.

[2] *Canto a Dante Alighieri*, di G. Casella, con un Discorso intorno alla forma allegorica, ecc. Firenze 1865.

con maravigliosa benché misteriosa coerenza, in tutte quante le opere sue. Perciò il benemerito Prof. Giuliani si diede con grande ardore e diligenza a riscontrare insieme i sentimenti dell'Alighieri, dovunque si trovino, spiegando, com'egli dice, Dante con Dante: e, con quel metodo paziente e scientifico che è loro proprio, si misero a simil opera i Dantisti della Germania, fra i quali Emilio Ruth, valendosi delle ricerche del re di Sassonia e di proprie molte aggiungendone, offerse agli studiosi del gran poema i suoi *Studi su Dante Alighieri.*[1] In essi non solo indaga, ma ordina con bella chiarezza le opinioni tutte del poeta, riducendole quasi a un trattato filosofico e politico; indi se ne vale per esporre il concetto fondamentale della *D. Commedia.* Con che non dirò ch'egli tolga via tutte le quistioni; e chi sarebbe da tanto? ma fa rilevare in molti punti quella rispondenza esattissima fra parte e parte, che dicemmo essere un pregio singolare di tanta opera; e determina con aggiustatezza il concetto allegorico dei principali personaggi.

Fra questi mi parve nuovo il significato ch'egli dà a Lucia, sí perché mai non l'avevo scontrato in alcuno de' nostri, sí perché, postomi con maggior cura a consultare quei commenti e antichi e moderni che mi capitarono alle mani, non mi venne fatto di trovare né quella, né alcuna spiegazione che le somigliasse; oltrediché il modo con cui egli ne parla, senza citare alcuno, dà a credere che l'abbia egli stesso scoperta. Ma poiché il Ruth si contenta di accennare appena le ragioni dell'opinione sua, né la svolge con quell'ordine che sarebbe necessario, tenterò io di supplire a tal difetto, dichiarando meglio quelle ch'egli porta, e qualcuna di

[1] Ruth Emilio. *Studi sopra Dante Alighieri,* Venezia 1865.

nuovo aggiungendone. E spero che questa interpetrazione apparirà anche ai lettori, assai conveniente e, se non certa, almeno molto probabile.

Benché lo studio dell' allegoria dantesca, così nell'insieme come nei particolari, dia sempre luogo a molteplici questioni; pur nondimeno oggi, un po' col quietarsi delle passioni politiche, un po' per effetto d'una critica piú saggia e imparziale, è men frequente e trova minor favore quel vezzo che correva, di vederci dentro ciascheduno le proprie opinioni. Chi sarebbe oggi che, parlando sul serio, affermasse aver Dante nascosto *sotto il velame degli versi strani* un concetto rivoluzionario od eretico o frammassonico, come già fecero il Foscolo, il Rossetti, l'Aroux? O se vi fosse chi ciò sostenesse, quanto pochi gli crederebbero? Grazie al cielo, la critica romanzesca, politica e rettorica ha dato un po' giú anche in Italia, e può ben trovarsi un razionalista od un settario che, rendendo omaggio al vero, confessi primeggiare nel poema di Dante un sentimento religioso sincero e profondo. Ormai, dopo gli studj del Gozzi, del Costa, del Bianchi, del Fraticelli, dell'Andreoli, del Bennassuti, del Witte, del Ruth, del Lubin, dello Scartazzini, del Poletto e di tanti altri, appar chiaro a tutti gli uomini ragionevoli che l'intendimento di Dante fu religioso, ma in un tempo che la religione abbracciava anche la morale e la politica; che egli intese a riformare e quasi a ricostituire il mondo, richiamando nella loro via le due supreme potestà destinate da Dio a scorger l'uomo alla sua doppia felicità, spirituale e temporale; questa subordinata a quella, ma non meno necessaria, e avente origini sue proprie. Il che si ricava da quel passo capitale dell'ultimo capitolo del libro *De Monarchia*, che il Fraticelli credette di aver pel primo osservato, ma che già

nel passato secolo era stato addotto da G. Gozzi nella sua *Difesa* del gran poeta.

Teniamo ben salda quella perpetua dualità di termini, messa in tanta luce dal Ruth, che si estende per tutto il poema dantesco, cioè *vita attiva* e *vita contemplativa* (Lia e Rachele), tutte e due necessarie, tutte e due comandate da Dio e sacrosante, tutte e due premiate nel cielo, benché per dignità e per grado la prima serva alla seconda. Ognuna ha la sua scienza, ognuna il suo fine, ognuna la sua guida, ognuna i suoi simboli che, senza confondersi, pur nondimeno si giovano scambievolmente e, a dirla con Orazio, *coniurant amice:* filosofia e teologia, impero e pontificato, civiltà latina e civiltà cristiana, Virgilio e Beatrice. Ma sopra queste due nobilissime persone, simboli della scienza naturale e della rivelata, non vi ha forse qualche cosa di piú augusto, di piú divino? Non venne Beatrice a pregar Virgilio perché salvasse Dante, mandata da altre donne piú potenti di lei? Vediamolo e accostiamoci alla questione.

Virgilio nel secondo Canto dell' *Inferno,* per confortar Dante il quale si peritava a mettersi con lui nel mistico viaggio, gli racconta come Beatrice stessa discese dal cielo nel Limbo per muoverlo a soccorrere l'*amico* suo *e non della ventura.* Indi soggiunge che, avendola egli interrogata perché non si fosse guardata, ella beata fra i celesti, di recarsi in luogo sí basso e doloroso, essa glie ne rese cosí ragione:

Donna è gentil nel ciel che si compiange
Di questo impedimento ov' io ti mando,
Sí che duro giudicio lassú frange.
Questa chiese Lucia in suo dimando,
E disse: or abbisogna il tuo fedele
Di te, ed io a te lo raccomando.

Lucia nimica di ciascun crudele
Si mosse, e venne al loco dov'io era,
Che mi sedea coll'antica Rachele.

Fu dunque una donna quella che colle sue potenti preghiere ottenne da Dio la revocazione del decreto il quale condannava Dante, per le sue colpe, alla morte eterna. E chi poté tanto? Certo, niun'altri che la Vergine Maria avvocata de' peccatori e simbolo della misericordia divina, com'è quasi comune credenza, e come si rileva anche dal contesto. Ma questa sublime donna, dopo aver fatto l'ufficio suo, chiede di un'altra donna, di Lucia, e par che le dica: vedi! io ho compito quanto spettava a me per la salute del povero Dante: ora egli non piú di me, sí ha bisogno di te; fa' quanto puoi per lui, ch'io te lo raccomando: *or abbisogna il tuo fedele Di te, ed io a te lo raccomando.* Chi sarà dunque Lucia? Nel senso letterale, e antichi e moderni la ritengono per Santa Lucia, vergine siracusana; la quale sofferse il martirio sotto Diocleziano, e della quale è tradizione che Dante fosse singolarmente divoto. Ma chi sarà poi ella in senso allegorico? In questo gli antichi si trovano molto incerti e discordi, segno di poca sicurezza; e per citarne alcuni, Iacopo della Lana vede in Lucia un *intelletto profondo di divinità,* B. da Imola la *grazia prima o predestinazione,* Pietro Alighieri la *grazia cooperante,* l'Ottimo la *grazia illuminante e cooperante,* il Buti e il Landino la *grazia illuminante,* il Boccaccio e l'Anonimo trecentista la *misericordia di Dio,* il Bargigi la *grazia illuminante.* I moderni differiscono poco: per dir d'alcuno, il Tommaseo ci trova la *carità illuminante,* il Fraticelli e il Lubin pure la *grazia illuminante;* altri, fra' quali il Giuliani, la *grazia* assolutamente, il Biagioli la *verità,* e il Balbo, a cui inchina, benché non vi assenta, l'Andreoli, la *fede.*

I piú dunque, sí degli antichi sí de' moderni, vedono in Lucia come un aiuto dato da Dio al poeta qual mezzo per convertirsi, una specie di lume celeste, e quasi una prosecuzione o un'appendice della misericordia, simboleggiata in Maria. Cosí Lucia diventa una persona poco necessaria, o secondaria almeno, e non ben s'intende perché si rivolga a Beatrice, simbolo della teologia, anziché operare direttamente sul cuor di Dante.

Ora abbiam veduto che, nell'ordine della vita contemplativa, Beatrice, la scienza rivelata, ha sopra di sé un'altra donna che è Maria, cioè la misericordia di Dio, quell'attributo nobilissimo per cui è dato ai figli d'Adamo contemplarlo colla fede su questa terra e goderlo poscia nel secolo futuro. Ma nell'ordine della vita attiva, non saravvi un altro simbolo superiore a Virgilio? non vi sarà qualche cosa che consacri anche questa vita e la riconduca a Dio? La convenienza ed esattezza dell'invenzione dantesca porta che vi sia, e dobbiamo trovarla in Lucia medesima. Ma chi sarà dunque Lucia? Lucia, pensa il Ruth molto acutamente, è il secondo grande attributo della divinità, la giustizia di Dio, quella virtú, per cui egli governa le operazioni tutte degli esseri liberi, punendo e premiando. E cosí intendiamo perché Maria chieda di Lucia, e perché Dante ne abbia bisogno. Quando la misericordia ha revocato il decreto, resta pur intatta la parte della giustizia: fa duopo che il mortale colla penitenza e colle buone opere dia soddisfazione a Dio, e si renda degno della sua misericordia, al che gli è scorta la giustizia stessa, pel cui amore egli diviene santamente fiero contro se medesimo. Quindi, mentre Maria non si muove e si contenta di parlare, Lucia *si mosse* e dette opera a cercar la salute di Dante. Lucia e Virgilio signoreg-

giano i due regni della pena, l'Inferno ed il Purgatorio: Maria e Beatrice il regno del premio, il Paradiso.

Già vedete, o Signori, quanto il disegno dantesco si avvantaggi di ampiezza e di simmetria, tenendo questa interpetrazione. A capo, per dir cosí, della scala, le due grandi virtú della misericordia e della giustizia, che rappresentano il doppio aspetto di Dio, e, come Dante ci dice,[1] l'una e l'altra *faccia* di lui. Sotto la misericordia, la teologia o scienza rivelata, di cui ognun vede quanto sia stretto il vincolo colla prima (poiché per sola sua misericordia e bontà Iddio ci fe' partecipare a un ordine soprannaturale di cose); sotto la giustizia, la ragione o la scienza naturale e politica, figurata nel dotto e pio cantore dell'impero romano, la cui attinenza con Lucia vedremo anche meglio piú tardi.[2] Ma se questa prova ricavata da un general

[1] *Purg.* III, 126.

[2] Affinché la spiegazione che noi diamo della Lucia Dantesca si comprenda nel suo vero senso, non bisogna disgiungere il concetto di giustizia da quello del *diritto amore*, ossia dall'amore del vero bene, opposto all'amore de' falsi beni, in cui consiste la *cupidigia*. *L'amore* per antonomasia è la giustizia stessa, e cosí deve interpretarsi quella lode: *Questi non ciberà terra né peltro, Ma sapïenza e amore e virtute*, attribuita al Veltro, cui è assegnato l'ufficio di vincer la cupidigia, al Veltro in cui tutto il contesto del poema costringe quasi a vedere il Monarca del mondo, o almeno un suo vicario in Italia. E il Purgatorio è tutto quanto un'applicazione di questo amore. Si entra nel suo vestibolo quando è spuntata sull'orizzonte la stella di Venere (*Lo bel pianeta che ad amar conforta*); si trova Catone che, per amor della libertà (cioè dell'emancipazione dai beni terrestri), si è ucciso (cioè ha rinunziato per sempre a quelli); il Purgatorio stesso serve di punizione all'*amor del bene scemo Di suo dover* (XVII, 85) o all'*amor del male*. (*Esser conviene Amor sementa in voi d'ogni virtute E d'ogni operazion che merta pene*: ivi, 103); e il Poeta ci dice che, se di rado se ne apre la porta, ne è cagione *Il malo amor*

concetto e, direbber le scuole, *a priori,* non basta a persuadervi, cerchiamone qualche argomento positivo.

E già, che Maria e Lucia nella mente di Dante significhino non cose congiunte, ma tali che stanno fra loro in una certa opposizione, giusto appunto come la misericordia e la giustizia, possiamo congetturarlo da un passo del *Convivio*, opportunamente citato dal Ruth. Nel cap. v del tratt. iii, parla il poeta dei due poli del mondo, e distinguendoli in polo settentrionale e in polo meridionale, dice del primo: *immaginando in questo luogo sia una città e abbia nome* Maria; e del secondo: e *qui immaginiamo un'altra città, che abbia nome* Lucia. Ma una conferma di questa loro opposizione la troviamo anche nella *Divina Commedia.* Vi rammenterete, come i beati, benché sieno fatti vedere prima nelle diverse sfere del cielo per meglio deter-

dell'anime.... che fa parer dritta la via torta. Termina col fuoco dell'amore divino, in cui si purga l'affetto vizioso. Sulla cima dimora Matilde, la donna innamorata, che conduce Dante a vedere la mistica visione, in cui appariscono i danni derivati al mondo dall'essersi violata la giustizia (V. *Purg.* xxxiii, 58 e seg.) colla unione in una sola persona de' due poteri, temporale e spirituale. Con quanta convenienza pertanto signoreggia tutto questo regno la rappresentante di tale amore, quella che per la giustizia diede la vita, e predisse il trionfo della giustizia sulla terra. (Vedi piú oltre)! E se non potesse parere un sofisma fondato sopra una corrispondenza di parole, vorrei anche far notare che Dante unifica Lucia coll'Amore, quando Beatrice (*Inf.* ii, 72) afferma a Virgilio d'esser venuta dal Cielo mossa dall'*Amore* (*Amor mi mosse che mi fa parlare*); mentre nel *Paradiso*, xxxii, 136, S. Bernardo dice a Dante stesso: *Lucia che mosse la tua donna Quando chinavi a ruinar le ciglia.* Recherò infine la bella definizione che il Poeta dà della Giustizia nel *Convivio*, Tratt. iv, cap. 17, dicendola quella virtú *la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte le cose,* nella quale il concetto del *diritto amore* è pur esso significato.

minare il lor grado di merito; si rivedono poi tutti nell'Empireo, raccolti in una gran *rosa* di luce. Ora il poeta, dopo averci mostrato Maria seduta da una parte al sommo di questa rosa, con S. Pietro alla destra e a sinistra Adamo,

> il padre per lo cui ardito gusto
> L'umana specie tanto amaro gusta;

segue poi:

> E contro il maggior padre di famiglia
> Siede Lucia che mosse la tua donna
> Quando chinavi a ruinar le ciglia,

cioè « che indusse Beatrice a soccorrerti ». Eccovi dunque Lucia nella parte opposta a Maria, ed eccovela di rincontro a Adamo, che col suo peccato ruppe le leggi dell'eterna giustizia[1] e ne meritò la pena, che pur dovette in questa vita espiare duramente.

Ma il passo capitale che pone in chiaro la significazione di Lucia e che, a mio parere come del Ruth, pone il suggello a questa interpretazione, è nel Canto IX del *Purgatorio*. Arrivato il poeta nella valletta de' principi negligenti, s'addormentò; forse a significare che la fiacchezza della sua carne (*io che meco avea di quel d'Adamo*) lo rendeva inerte, e ritroso a cominciare l'opera della volontaria espiazione. Addormentato ebbe sul far dell'alba una visione:

> In sogno mi parea veder sospesa
> Un'aquila nel ciel con penne d'oro,
> Con l'ale aperte ed a calare intesa.
> Ed esser mi parea là dove foro
> Abbandonati i suoi da Ganimede,
> Quando fu ratto al sommo Concistoro.

[1] *Purg.* XXXXXII, 37 e XXXIII, 61.

Fra me pensava: forse questa fiede
  Pur qui per uso, e forse d'altro loco
  Disdegna di portarne suso in piede.
Poi mi parea che piú rotata un poco
  Terribil come folgor discendesse,
  E me rapisse suso infino al foco.
Ivi pareva ch' ella ed io ardesse;
  E sí l' incendio immaginato cosse,
  Che convenne che 'l sonno si rompesse.
Non altrimenti Achille si riscosse,
  Gli occhi svegliati rivolgendo in giro,
  E non sapendo là dove si fosse,
Quando la madre da Chirone a Sciro
  Trafugò lui dormendo in su le braccia,
  Là onde poi li Greci il dipartiro;
Che mi scoss' io, sí come dalla faccia
  Mi fuggí 'l sonno; e diventai smorto
  Come fa l' uomo che spaventato agghiaccia.

Segue poi a narrare come Virgilio, avvistosi della sua paura, lo confortò, e spiegogli il sogno in questi termini:

Dianzi nell'alba che precede il giorno
  Quando l'anima tua dentro dormia
  Sopra li fiori, onde laggiú è adorno,
Venne una donna e disse: I' son Lucia,
  Lasciatemi pigliar costui che dorme;
  Sí l'agevolerò per la sua via.
Sordel rimase, e l'altre gentil forme:
  Ella ti tolse, e, come il dí fu chiaro,
  Sen venne suso, ed io per le sue orme.
Qui ti posò: e pria mi dimostraro
  Gli occhi suoi belli quell'entrata aperta
  Poi ella e il sonno ad una se n'andaro.

Per giovarci quanto possiamo di questo passo, notiamo prima la convenienza dell'intervenzion di Lucia,

intesa come il simbolo della giustizia, a introdurre Dante nel Purgatorio. Il Purgatorio è figura, senza alcun dubbio, della volontaria purgazione ed emendazione di sé medesimo con cui l'uomo deve cancellare nella coscienza le tracce della mala vita passata e le naturali tendenze peccaminose, rispondenti ai sette peccati capitali: esso denota quella *via* stessa che nel mondo corrotto era impedita dalla lupa (*Non lascia altrui passar per la sua via*), cioè la via che mena alla sua doppia felicità l'uomo corrotto. E al poeta nel suo veridico sogno pare di esser rapito sino al *foco;* sia questa la *sfera del foco* posta fra l'aria e la luna, come si spiega comunemente, o sia il foco nel quale si purgano i lussuriosi, l'ultimo de' tormenti del Purgatorio, ed immagine (o nell'una o nell'altra spiegazione) della carità o amor divino, da cui è infiammata la giustizia: senza la quale non poteva Dante entrare la porta della penitenza. A Lucia dunque spetta di inviare Dante a questa emendazione, affinché risarcisca compiutamente le offese fatte a Dio. Quindi interviene ella direttamente, e gli agevola la strada del Purgatorio (*Sí l'agevolerò per la sua via*), levandolo su fino alla porta, al quale sforzo non bastava né Dante, né la sola virtú della ragione simboleggiata in Virgilio, ma si richiedeva uno zelo di giustizia quale non può aversi senza l'aiuto celeste. E infatti l'Angelo che siede sulla porta del Purgatorio, simbolo del Confessore, avendo dimandato ai due poeti: *ov'è la scorta?*, Virgilio gli risponde: *Donna del ciel di queste cose accorta.... Ne disse: andate là, quivi è la porta.* Il quale ufficio come quadra a capello, riferito alla giustizia divina, cosí avrebbe un senso troppo generale e meno acconcio e importante, riferendolo alla grazia.

Ma v'è assai di piú. Questo passo mette in istret-

tissima relazione Lucia coll'Aquila. Quella che Dante vede in sogno sotto forma di aquila con penne d'oro che scende dal cielo, è proprio Lucia medesima. Ora se la grazia non ha, di sua natura, nulla di comune coll'aquila, ve lo ha bene la giustizia, perché questa è la virtú suprema di quella monarchia, che Dante, nel Canto XVIII del *Paradiso,* vede simboleggiata in quell'*M* luminosa, ultima lettera delle parole di Salomone *Diligite iustitiam qui iudicatis terram;* dalla sommità della quale *M* sorge la *testa* e il *collo d'un'aquila,* indicando cosí che la sola perfetta *Monarchia* è quella dei Romani.[1] E che questa del Purgatorio sia la stessa aquila romana, il *sacrosanto segno* celebrato anche nel VI del *Paradiso* (*il segno Che fe' i Romani al mondo reverendi*);[2] si rivela chiaro dall'indicazione del luogo, dove fu rapito Ganimede,

[1] Anche da altri passi rilevasi chiaramente la stretta relazione che il Poeta mette fra l'aquila segno dell'impero, e la giustizia. Basti per tutti quel luogo (*Parad.* VI, 104) ove Giustiniano imperatore, dopo aver cantato le glorie dell'aquila romana (del sacrosanto segno), conclude che

mal segue quello
Sempre chi la giustizia e lui diparte.

Si ricordi pure il canto XXXII del *Purg.* ove sull'albero misterioso che è *seme d'ogni giusto* (d'ogni giustizia) risiede l'aquila romana. Ma la prova piú sicura si ritrae (come abbiam già detto) dall'aquila luminosa del Paradiso, alla quale rivolto il Poeta esclama:

O dolce stella, quali e quante gemme
Mi dimostraron che nostra *giustizia*
Effetto sia del ciel che tu ingemme!

cioè: « o dolce costellazione, quali e quanti spiriti eletti che in te rilucevano mi fecer chiaro esser la nostra umana giustizia una derivazione di quel cielo in cui tu risplendi! ».

[2] *Parad.* XIX, 102.

cioè del territorio di Troia, terra natale dell'impero; come pure dalla menzione fattavi di Achille, a cui non giovò che fosse dalla madre tenuto nascosto, perché la sua opera era necessaria alla distruzione di Troia, dalla quale dovea derivare il viaggio d'Enea e lo stabilimento di Roma.[1]

[1] Tanto piú si par chiara la medesimezza di quest'aquila con quella dell'Impero, se si osservi il significato politico di tutto l'episodio della valletta, e dei principi che vi dimorano. Esso è scritto manifestamente dopo il 1308, come apparisce dall'allusione alla morte di Alberto tedesco (*Purg.* VI, 100), quando Dante con tutti i Bianchi e Ghibellini aspettavano la salute d'Italia dalla venuta dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo (Vedi *Del Veltro Allegorico,* ecc., Napoli 1856, pag. 142 e 221). E a quell'imperatore si riferiscono certamente i versi: *Tal che il tuo successor temenza n' aggia* (*loc. cit.,* V, 102) e *Sí che tardi per altri si ricrea* (*Purg.* VII, 96). Francesco Pasqualigo nella ingegnosa operetta *Le quattro giornate del Purgatorio* di Dante, Venezia, 1874, ha, forse pel primo, riscontrato con questi canti del *Purgatorio* l'*Epistola* di Dante *al re d'Italia, ai senatori dell'alma città, ai duchi e marchesi e a tutti i popoli,* e notato la stretta e curiosa corrispondenza fra la prosa e la poesia, per modo che quella serve a questa di commento. Nella Epistola infatti si dipinge la venuta d'Arrigo come d'aquila folgoreggiante, e si parla fino della biscia, e della cupidigia in essa raffigurata. Bastino questi passi « Pone, sanguis Longobardorum, coadductam barbariam; et si quid de Trojanorum Latinorumque semine superest, illis cede, ne, cum sublimis aquila fulguris instar descendens affuerit, abjectos videat pullos ejus, et prolis propriae locum corvulis occupatum. Eja facite, Scandinaviae soboles, ut cujus merito trepidatis adventum, quantum ex vobis est, praesentiam sentiatis. Nec seducat illudens cupiditas, more Sirenum, nescio qua dulcedine vigiliam rationis mortificans.... ». E piú sotto « Itaque si culpa vetus non obest, quae plerumque SERPENTIS modo torquetur et vertitur in se ipsam, huic utrique potestis aduertere pacem unicuique gratissimam, et oratae laetitiae jam primitias degustare ». Anche nella Epistola ai Fiorentini scritta per la medesima occasione si parla di quest'aquila. « O mira cupidine coecati! Quid vallo sepsisse, quid propugnaculis et pinnis vos armasse juvabit, cum advolaverit aquila in

Dall'opera *De Monarchia,* e dai bellissimi capitoli 4 e 5 del trattato IV del *Convivio*, che con robusta eloquenza compendiano il primo e secondo libro dell'opera latina, si manifesta in che riponesse Dante la sciagura del mondo, cioè nell'avere la parte Guelfa usurpato le ragioni dell'impero e stracciato così quell'unità di

auro terribilis, quae nunc, ecc.? ». È strano per altro che il Pasqualigo, il quale spiega così bene in tutto il resto l'allegoria politica di questo luogo, voglia poi far due cose diverse dell'aquila e di Lucia, raffigurando nella prima l'impero e nella seconda la fede, le due guide dell'umanità, alle quali corrisponderebbero i due angeli loro messaggeri (Pasqualigo, *op. cit.*, pag. 235). Eppure, se ben si studia il canto IX e la visione dantesca, non si può vedere che una cosa sola nell'aquila ed in Lucia, in quella come simbolo sognato da chi dormiva, in questa come realtà vista da chi vegliava. E infatti si l'una come l'altra compaiono nello stesso giro di tempo, *Nell'ora che comincia i tristi lai La rondinella presso alla mattina,* ecc. *In sogno mi parea veder sospesa Un'aquila nel ciel con penne d'oro Con ale aperte ed a calare intesa.* E più sotto, quando Virgilio spiega la visione, dice: *Dianzi, nell'alba che precede al giorno.... Venne una donna* (cioè, discese dal luogo ove prima, in forma d'aquila, era stata sospesa) *e disse: Io son Lucia.* E come l'aquila, dopo aver *rotato un poco più,* discende e *rapisce* Dante; così Lucia lo *tolse, e come il dì fu chiaro Sen venne suso.* Come si possono dunque, senza giuocar d'arbitrio, scindere e separare le due immagini? E perché Dante non vede anche Lucia, e Virgilio non vede anche l'aquila? Parmi dunque necessario far l'una cosa figura dell'altra, come l'impero romano è figura dell'impero divino; come la giustizia umana è figura della giustizia divina: anzi la giustizia esercitata dall'impero non è che un'emanazione di quella esercitata da Dio. In senso morale, pertanto, Lucia è la giustizia che scuote la debolezza di Dante, e lo spinge all'opera della penitenza; in senso politico Lucia, sotto forma d'aquila, è la giustizia che ritorna nel mondo col ristabilimento dell'impero, e fa suo banditore il poeta, rampollo del sangue troiano e latino. I due angeli, del resto, non pare che racchiudano alcun senso politico, ma si riferiscano solamente, in senso morale, al vizio rappresentato dalla biscia.

comando (o *veste inconsutile,* com'ei la chiama) che, secondo il poeta nostro, spettava al romano imperatore. Di ciò egli ne accusa un vizio che latinamente chiama *cupiditas* o *cupido*, e in italiano *avarizia*, *cupidigia* (vedi *Purg.* XX e *Parad.* XXVII), simboleggiato nella *lupa* del primo canto, da cui gli altri vizi originarono, figurati, secondo la spiegazione del Casella, nella *lonza*, rappresentante la frode, e nel *leone*, immagine della violenza. Né altro rimedio vi era, quanto al politico, se non che un imperatore ripigliando i suoi diritti, e spenta quella cupidigia, fosse il *veltro* uccisore della lupa, e ristabilisse in terra la giustizia. Nel cap. 13 del *De Monarchia,* dice espressamente: « Allora il mondo è ottimamente disposto, quando vi è potentissima la giustizia.... Ma la giustizia è potentissima solo sotto il Monarca: dunque all'ottima disposizione del mondo è richiesta la monarchia, ossia l'impero » e quivi stesso: « Alla giustizia contrasta massimamente la cupidigia ». E cosí spesso altrove. E nel *Convivio*, compendiando con belle parole tutto il suo argomento, dice: « Conciossiaché l'animo umano in terminata possessione di terra non si quieta, ma sempre desidera gloria acquistare, siccome per esperienza vedemo; discordie e guerre conviene surgere tra regno e regno, le quali sono tribulazioni delle cittadi; e per le cittadi, delle vicinanze, e per le vicinanze, delle case dell'uomo, e cosí si impedisce la felicità. Il perché, a queste guerre e le loro cagioni torre via, conviene di necessità tutta la terra, e quanto all'umana generazione a possedere è dato, esser Monarchia; cioè un solo principato e uno principe avere, il quale tutto possedendo e piú desiderare non possendo, li re tenga contenti nelli termini delli regni, sicché pace infra loro sia, nella quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze s'amino,

in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, il quale preso, l'uomo viva felicemente; ch'è quello perché l'uomo è nato ». Ecco spiegato come il Monarca esercita e mantiene la giustizia nel mondo, ed ecco apparire veraci e profonde le parole con cui si qualifica Lucia: *nemica di ciascun crudele.* Può parere che elle si adattino bene alla grazia, ma meglio e in modo piú dantesco, cioè piú particolare e concettoso, si adattano alla giustizia. E per verità, la giustizia del supremo imperante deve esercitarsi nel raffrenare e punire quei principi e signori che uscendo dal dovere son causa di turbamenti e di guerre, poiché, come dice il poeta nel libro *De Monarchia,* I, 13 *In pace vivere operatur maxime atque potissime iustitia.* Anzi quell'attributo par necessario alla giustizia, per distinguerla dalla crudeltà, con cui talvolta potrebbe scambiarsi, dovendo ella essere, se bisogni, santamente crudele. E si vuol anche distinguere il giusto imperatore a cui Dio stesso commise *Gloria di far vendetta alla sua ira* (*Parad.* VI), da' tiranni *Che dier nel sangue e nell'aver di piglio* (*Inf.* XII), da que' tiranni di cui Dante vedeva *tutte piene le terre d'Italia* (*Purg.* VI), e invocava contro di essi il giusto signore. Oltrediché, come mostra nel citato capitolo, il Monarca esercita piú fortemente la giustizia, perché piú ama gli uomini, poiché *caritas seu recta dilectio justitiam acuit atque dilucidat.* Tenendo questa interpretazione ci riuscirà anche agevole a intendere come Dante sia chiamato, con attributo che rammenta gli usi feudali, il *fedele di Lucia,* che, riferito alla grazia, è poco men che un enigma; laddove, colla nostra spiegazione, è appropriato in sommo grado al giovane poeta, sempre amico della giustizia e della rettitudine (egli stesso nel *De vulgari eloquentia* si distingue come il poeta della *ret-*

titudine), nemico delle fazioni che desolavan Firenze contro le quali fu imparziale; e a lui che era uno de' piú caldi favoreggiatori della signoria imperiale.[1]

[1] La relazione stretta che ho dimostrato essere fra Lucia e l'impero, dà anche maggior lume, se non erro, a portare un giudizio definitivo sul famoso *Veltro* del canto I, a scegliere cioè (ammesso nel *Veltro* un senso personale) se in esso debba intendersi un grande imperatore (o forse anche il vicario di lui) o un grande pontefice. Ognun sa che, se la ricerca individuale del personaggio a cui possa alludere il Poeta, è oggi messa da parte, come insolubile o vana; resta però non men di prima quella generale, divisa, come ho detto, fra un imperatore ed un papa. Anche recentemente il prof. Del Lungo (*Dino Compagni e la sua cronica,* Firenze 1873, vol. II, pag. 552 e seg.), ha con ingegnosi e in parte nuovi argomenti tentato di confermare l'opinione, che nel Veltro sia « profetato alla Chiesa un virtuoso e animoso pontefice, che da essa e dalla società umana stirperà gli abusi e i vizi che le travagliano (pag. 558) », opinione già seguita nella sostanza da molti, e specialmente da ecclesiastici, come il Giuliani, il Ponta, il Berandinelli, il Benassuti ecc.

Ma, quantunque l'idea d'un gran papa riformatore sia piú bella e sublime, e anche a me arrida piú della contraria; nondimeno, se questo vaticinio deve considerarsi rispetto a tutto il poema, anzi a tutte le opere di Dante, ed a' suoi intendimenti politici, si troverà molto piú conveniente l'idea dell'imperatore che quella del pontefice, anzi, direi, sola conveniente la prima. Il Del Lungo insiste sul senso morale della lupa, per inferirne che cacciare un vizio, qual è la cupidigia, e rimetterlo nell'Inferno sono cose del dominio spirituale riserbato al papa; ma siccome per Dante questa cupidigia è derivata da un disordine politico, cioè, e lo stesso Del Lungo il suppone, dalla donazione di Costantino; e siccome la lupa racchiude anche un senso politico; cosí il rimedio deve essere della stessa natura: ristabilita la signoria imperiale, domato il Guelfismo, la cupidigia che per effetto di quel disordine fu *dipartita* dall'Inferno, nell'Inferno si tornerà, cioè sparirà dalla terra, e la causa ne sarà ad ogni modo l'ottimo imperatore. Si osservi inoltre che l'aspettazione o la speranza di un papa buono non si trova mai, se ben mi ricordo, accennata chiaramente nella *Divina Commedia:* si dice bensí negativamente

Dopo tutte queste considerazioni che rendono, se non certa, almeno piú probabile d'ogni altra, la spiegazione allegorica da noi sostenuta, resta a vedere da

che la corruzione di Roma verrà distrutta (*Purg.* XXXIII, 43; *Parad.* IX, 139, ecc.), ma non per mezzo di un papa; sembra anzi che si accenni ad un capo politico, se guardiamo al *Dux* profetato da Beatrice nel citato luogo del *Purgatorio,* od a ciò che dice S. Pietro (*Par.* XXVII, 63), allorché, deplorati i mali del Papato sotto Bonifacio VIII, prorompe in quei versi:

> Ma l'alta Provvidenza che con Scipio
> Difese a Roma la gloria del mondo
> Soccorrà tosto, sí com'io concipio:

dove la menzione di un generale, come Scipione, non può essere stata fatta per un papa, ma o per un imperatore o per un suo vicario. Del resto, se tutto il disordine del mondo e lo stesso traviamento de' Papi veduto dall'Alighieri, derivano dall'assenza dell'imperatore dall'Italia; se la prossima venuta di Arrigo solleva nel Poeta tante speranze (come apparisce dal *Purgatorio,* canto IX, e dalle Epistole); se il male della S.ª Sede è venuto dall'aquila *che lasciò le penne al carro* (*Purg.* XXXIII); se l'umana famiglia si disvia *perché in terra non è chi governi* (XXVII, 140), e con altri *se* potrei continuare, volendo; per qual ragione il rimedio non deve parimente venire da un imperatore, anziché da un papa, una volta che questo non potea rientrare nella diritta via, senza l'opera di quello? Giacché, come dice il Poeta nella Epistola ai Fiorentini, *solio augustale vacante, totus orbis exorbitat, quod nauclerus et remiges in navicula Petri dormitant,* ecc. Ma in qual modo, oppone il Del Lungo, si possono riferire ad un principe temporale espressioni indicanti virtú spirituali, come il non *cibare terra né peltro, ma sapienza e amore e virtute?* Certo che a tali principi com'erano Uguccione e lo Scaligero non converrebbero queste lodi; in ciò siamo d'accordo; ma se Dante parlasse, com'è da credere, di un imperatore o d'un suo vicario dotati di perfezione ideale, qual difficoltà? Non rimprovera egli a Rodolfo e ad Alberto la *cupidigia,* che gli ha tenuti *distretti* nella Germania ed ha loro impedito di salvare il *giardino dell'impero* (*Purg.* VI, 104)? Ora le virtú sopra accennate non sono elleno l'opposto della cupidigia, e perciò quelle di cui doveva andar fornito l'ottimo Imperatore? non son esse quelle che si attribuirono ad Arrigo VII, l'ispi-

che sia stato mosso Dante a simboleggiare la giustizia proprio in Lucia, anziché in qualche gran principessa fatta santa. Vero è che, quando pure non ci venisse

ratore forse del Veltro dantesco, come certo di molti altri passi della *Divina Commedia?* Del quale veggansi le alte lodi che fa il Poeta nell'Epistole, dicendolo *non sua privata sed pubblica mundi commoda sitiens;* e paragonandolo a Cristo stesso (*Epist. Flor.*); e chiamandolo l'Agnello che toglie i peccati dal mondo (*Epistola Henr.*); e con molti altri encomj celebrandolo. Vedansi pure le belle qualità che gli attribuisce Dino Compagni, Cron. III, 23, e gli altri scrittori dal Del Lungo citati nel suo dotto Commento. Finalmente al personaggio cui è posta in bocca la profezia del Veltro conviene molto meglio l'idea della potenza imperiale, che quella dell'autorità pontificale. Virgilio è anzi tutto il cantore dell'impero, e come tale ci si presenta in que' famosi versi dove si annunzia a Dante *Nacqui sub Julio,* ecc., ecc. Virgilio è rappresentante della filosofia naturale, cioè della scienza che deve accompagnarsi coll'Impero (Conv. IV, 6), Virgilio è banditore della profezia di Giove, riportata da Dante stesso, con isperanza che si avveri, nella Epistola ad Arrigo VII,

Nascetur pulcra Trojanus origine Caesar,
Imperium Oceano, famam qui terminet astris:

e nella medesima Epistola Dante ricorda di lui l'altra profezia dell'Egloga IV, riferendo ad Arrigo stesso le parole *Jam redit et virgo,* ecc. « Quumque tu, Caesaris et Augusti successor, Apennini juga transiliens, veneranda signa Tarpeja retulisti, protinus longa substiterunt suspiria, lacrymarumque diluvia desierunt; et ceu Titan peroptatus exoriens, nova spes Latio seculi melioris effulsit. Tunc plerique vota sua praevenientes in jubilo, tam Saturnia regna, quam Virginem redeuntem cum Marone cantabant (Ep. cit.) ». Che se, come avverte il Del Lungo, la profezia virgiliana parla del Lazio, e di Roma destinata da Dio ad esser la sede del pontefice; bisogna pur ricordarsi che Roma ed il Lazio prima d'esser pontificali furono imperiali, e che la redenzione di questi paesi dovea venire, secondo il Poeta, dal rimettervi sua sede l'imperatore (*Purg.* VI, 112). Che poi l'impero fosse stato voluto da Dio come preparazione alla Chiesa (*Inf.* II, 22), questo nol dice Virgilio, ma bensì Dante, e lo dice con certo riguardo, tempe-

fatto di trovarne una ragion sufficiente, non saremmo a peggior partito di coloro che ci veggono la grazia illuminante, i quali non fondano la loro congettura su altro che sul nome della santa, o sulla protezione che le si attribuisce, della vista degli occhi. Debole fondamento è il primo, se si consideri che non regge per altri personaggi della *Divina Commedia*, nei quali o il nome non ha alcuna importanza, o almeno non ha una importanza principale. Beatrice non è simbolo della teologia solo perché *bea* le anime, ma perché fu la giovinetta virtuosissima, la quale col suo saluto e col suo sguardo ritrasse il poeta dalle cose terrene alle cose celesti. Virgilio si appresenta solo per le sue qualità di dotto e religioso poeta e cantor dell'impero, non già pel nome. Né mi pare che la sola devozione particolare del poeta per quella santa, devozione di cui non abbiamo poi solide testimonianze, valga a spiegare la preferenza a lei data da lui. Aggiungiamo che questo fatto conforterebbe ugualmente la nostra interpretazione, e le verrebbe grandemente in acconcio anche la tutela che le si attribuisce degli occhi, poiché la giustizia si ritrae appunto e si concepisce fornita di vista acutissima come l'aquila, per guardar fisa nel

rando la frase con quel *a voler dir lo vero*, quasi volesse insegnare a Virgilio cosa che questi poteva sentir male. Mi par dunque che l'opinione secondo la quale, piuttosto che al principe spirituale, Virgilio alluderebbe al principe temporale, sia tanto in concordia e corrispondenza col fine politico (e mediatamente anche morale) della *Divina Commedia*, da doversi credere piú probabile. Se poi Lucia, come io credo, è la rappresentante e la protettrice dell'impero, e Virgilio milita sotto la sua insegna, come Beatrice sotto quella di Maria; allor piú che mai mi si chiarisce il senso generale del mistico Veltro.

Sole eterno; e appunto sull'occhio dell'aquila luminosa insiste tanto il Poeta nel Canto xx del *Paradiso.*[1]

Ma evvi nella vita stessa della santa qualche particolarità, che può spiegare per qual ragione il poeta ne abbia fatto il simbolo della giustizia, come di quella virtú che presiede all'esercizio della vita attiva, e alla missione da Dio affidata all'impero romano. È noto come questa vergine siracusana, ispirata da Dio, donò ai poveri tutte le sue ricchezze, che dovevano servirle per dote: come lo sposo, di ciò adontato, l'accusò al vicario dell' imperator Diocleziano; come il vicario, avendo tentato invano di renderla meretrice, prese a tormentarla in piú modi. Ma non potendo egli con tanti strazj farla morire, finalmente uno de'suoi la ferí di coltello; ed ella (secondo la versione letterale degli Atti greci de'Santi) « piegate le ginocchia, pregò quello che « volle; e parlando ai circostanti disse: ecco, io vi pre- « nunzio che sarà data la pace alle Chiese di Dio; e « che Diocleziano e Massimiano cadranno dall'impero; « e come la città di Catania onora Sant'Agata, cosí voi « onorerete me per la grazia del nostro Signor Gesú « Cristo, osservando di cuore i comandamenti di Dio. « Ciò detto, le fu mozzo il capo ». Questa predizione di Santa Lucia annunzia dunque l'esaltazione della Chiesa, la fine delle persecuzioni a' cristiani, e quindi im-

[1] Un'altra ragione per aver tolto S. Lucia a simbolo della virtú della giustizia, potrebbe ritrovarsi nella pia tradizione del sacrificio che questa Santa fece, quando, per serbare la purità, si divelse gli occhi e mandolli in una coppa d'oro al suo persecutore. Poiché la volontaria distruzione di un bene terreno per non restar priva del bene eterno, attesta in singolar grado quel *diritto amore* che forma l'essenza della giustizia; e d'altra parte conviene a questa virtú in senso mistico il privarsi degli occhi, cioè la imparzialità piú perfetta e l'uguaglianza piú rigorosa nei suoi giudizi.

plicitamente la venuta del primo imperatore cristiano che fu Costantino. Or non vi pare che questa relazione di Lucia coll'impero, quest'esser ella la prima banditrice del romano impero fatto cristiano, basti, secondo il concetto dantesco, a prenderla come simbolo della giustizia divina? Come Virgilio fu in qualche modo il profeta della civiltà cristiana, perché scrisse quei versi creduti dagli antichi di senso mistico,

Secol si rinnova,
Torna giustizia e primo tempo umano
E progenie discende dal ciel nuova;[1]

cosí Lucia fu l'annunziatrice del compimento e del trionfo di questa civiltà: essa predisse la pace della Chiesa, la libertà della religione, la santificazione dell'impero; per la quale l'imperatore scôrto dalla fede, avrebbe esercitato la giustizia con piú perfezione, e, conforme alle parole con cui si chiude il libro *De Monarchia* « usando a Pietro quella riverenza la quale il primogenito figliuolo debbe usare verso il padre, illustrato dalla luce della paterna grazia, avrebbe illuminato con piú virtú il circolo della terra ». E non importa se il trionfo della Chiesa a tempo di Costantino fu accompagnato da quella donazione ai pontefici, che il nostro poeta disapprova (*Inf.* c. XIX), poiché egli sapeva distinguere l'effetto dalla intenzione. Egli loda Carlo Magno perché, *quando il dente Longobardo morse La santa Chiesa, sotto le sue ali.... vincendo la soccorse;* e quando chiama funesta la *dote del primo ricco patre,* avverte espressamente che eccettuava da questo biasimo la *conversione* di Costantino (*non la tua conversion*), e altrove ancora non nega che la intenzione

[1] *Purg.* XXII, 70.

di lui poté essere *casta e benigna*. Onde, allorché colloca nell'aquila luminosa del Paradiso anche il primo imperatore cristiano, cosí dall'aquila stessa lo fa menzionare:

> L'altro che segue, con le leggi e meco,
> Sotto buona intenzion che fe' mal frutto,
> Per cedere al Pastor si fece Greco.[1]

Lucia pertanto sta sopra Virgilio, come Maria sopra Beatrice. Il simbolo piú nobile della vita contemplativa comanda al simbolo piú nobile della vita attiva (*questa chiese Lucia in suo dimando*). Questo poi, per effettuare i comandamenti di quello, si rivolge a Beatrice, secondo simbolo della vita contemplativa; il quale alla sua volta comanda a Virgilio, secondo simbolo della vita attiva. Onde il procedimento è uguale, cosí nel grado superiore come in quello inferiore, perché la vita attiva è subordinata alla contemplativa, cosí la filosofia e l'impero alla teologia e alla Chiesa, benché sieno anch'essi nell'ordine loro santi e perfetti, e debbano rimanere distinti e intatti, affinché si conservi la giustizia nel mondo (*Sí, si conserva il seme d'ogni giusto*).[2]

[1] *Parad.* xx, 55.
[2] *Purg.* c. xxxii, 48.

II

IL PASSAGGIO DELL'ACHERONTE E IL SONNO DI DANTE

A PROPOSITO DI UNA RECENTE INTERPRETAZIONE

(1887)

(Estratto dalla *Nuova Antologia*, Serie III, vol. XVI).

Una lettera del prof. Giuseppe Puccianti, recentemente pubblicata in un' effemeride italiana, [1] intorno al *greve tuono* ricordato dall'Alighieri sul principio del quarto dell' *Inferno*, ravvivò, per le attinenze che seco portava, una questione gravissima e non mai, per quanto è a mia notizia, risoluta in modo sodisfacente rispetto al senso dell' intero poema; cioè, come si debba intendere il passaggio che Dante fa del fiume Acheronte, e qual sia il significato allegorico da attribuirsi al sonno da cui è oppresso. Vero è che quella lettera, come pure gli altri scritti a cui diè luogo, [2] non affrontarono la intera questione, limitandosi soltanto al verso in cui si parla del *tuono*, e del resto accettando le spiegazioni piú comuni tra i commentatori. Io invece credo necessario, per venire a qualche costrutto,

[1] Vedi *Fanfulla della Domenica*, 6 febbraio 1887.

[2] Vedi *Fanfulla della Domenica*, 27 febbraio, 6 marzo, 22 maggio, 1897.

considerare tutto intiero il passo a cui si allude, svolgendo un pensiero che già accennai ne' miei *Studi su Dante* (Vedi appresso, il *Disc.* IV).

I

Dante e Virgilio a notte incominciata (perché già è passata di un intero canto l'indicazione della sera: *Lo giorno se n'andava,* ecc.) entrano per la porta dell'Antinferno, e si trovano in una *buia campagna;* nella quale corrono a cerchio gl'ignavi o vigliacchi, che chiamar si vogliano, tanto anime umane, quanto spiriti angelici decaduti, tormentati da mosconi e da vespe, e terribilmente urlanti: degnamente collocati nell'Antinferno, perché se l'Inferno allegoricamente è il regno dei peccati, la indolenza e l'indifferenza sono quei precursori, che al peccato incamminano. Quando la sciaurata schiera è passata, procedon oltre i Poeti, e vengono alla riva dell' Acheronte, dove un vecchio barcaiuolo, Caronte, avvicinandosi a loro per nave, invita prima Dante, *anima viva,* a partirsi di là; indi, veduto che non si partiva, lo esorta a voler passare *per altre vie, per altri porti,* essendo conveniente che *lo porti un legno più lieve* di quello; ma, dicendogli Virgilio, che in Cielo *vuolsi così,* cioè che Dante venga a passare da questa parte, Caronte si acqueta, e attende ad imbarcare le anime de' peccatori. Indi se ne va.

Cosí sen vanno su per l'onda bruna.

Partito Caronte, Virgilio spiega al suo discepolo il motivo, perché questo barcaiuolo si è lagnato di lui, cioè perché dove passan *quelli che muoion nell'ira di Dio,* non *passa mai anima buona;* e Dante è un'*anima buona,* ossia un'*anima viva,* come Caronte

lo chiamò: vedendosi anche qui ripetuto, in forma piú esplicita, ciò che men chiaramente era stato prima significato. Ecco ora il passo misterioso, che riporterò colle parole testuali:

Finito questo, la buia campagna
Tremò sí forte, che dello spavento
La mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento
Che balenò una luce vermiglia,
La qual mi vinse ciascun sentimento,
E caddi, come l'uom cui sonno piglia,

Qui finisce il canto terzo, e poi il quarto segue:

Ruppemi l'alto sonno nella testa
Un greve tuono, sí ch'io mi riscossi,
Come persona che per forza è desta;
E l'occhio riposato intorno mossi
Dritto levato, e fiso riguardai
Per conoscer lo loco dov' io fossi.
Vero è che in su la proda mi trovai
Della valle d'abisso dolorosa,
Che tuono accoglie d'infiniti guai.
Oscura, profonda era e nebulosa
Tanto, che, per ficcar lo viso al fondo,
Io non vi discernea veruna cosa.

Gravi difficoltà ha presentato e presenta ai commentatori questo passo. Donde nasce e per quale scopo quel terremoto accompagnato da vento e da baleno? che significa questo sonno di Dante? Qual' è la causa del gran tuono? ha esso relazione col *baleno* del canto precedente, o piuttosto col *tuono degl' infiniti guai* posteriore? e con qual mezzo il Poeta vien trasportato di là dall'Acheronte? Lo traghetta forse Caronte ritornando indietro? o lo prende Virgilio stesso, che,

essendo spirito, può *andare per l'aria* (*Inf.* XII, 96)? o sivvero lo trasporta qualche potenza superiore?

Molte e gravi difficoltà sono queste, alle quali poco e male hanno risposto quanti commentatori ho veduto. Eppure è questo un passo capitale, perché, posto alla entrata del vero Inferno, è premessa necessaria di tutte le particolarità narrate nel processo della Cantica. Se dunque Dante non ce n' ha fornita la spiegazione, bisogna supporre che la si possa ricavare dal contesto del Poema, e noi lo tenteremo, in parte accettando, in parte combattendo, le spiegazioni date, e cercando di partire da certi principî generali.

Perciò, invece di sminuzzar troppo la materia o accozzare insieme una filatessa di opinioni e chiose, deriverò quella spiegazione che mi parrà migliore da alcune questioni sul sonno di Dante, giacché non vi ha dubbio che il mistero piú importante, e a cui gli altri fanno capo, è appunto questo sonno, relativamente anche al significato allegorico.

II

Due questioni su tal soggetto ci si affacciano:

Il viaggio di Dante pei tre regni è fatto personalmente e col corpo, ovvero per sogno o visione? Il Poeta, insomma, è svegliato, o è addormentato e sogna continuamente?

E in secondo luogo: che cosa significano e che parte hanno il sonno ed i sogni del Poeta nella *Divina Commedia?*

Discussi brevemente questi punti, ci sarà piú agevole affrontare il passo quistionato, tentandone una spiegazione almeno probabile.

Quanto alla prima questione, le parole che Dante

volge a Virgilio (canto secondo) intorno alla discesa di Enea a' Campi Elisj:

> Tu dici che di Silvio lo parente
> Corruttibile ancora, ad immortale
> Secolo andò, e fu sensibilmente,

riscontrate con quelle che seguono:

> Ma io perché venirvi? ecc.

provano che Dante discese nel regno de' morti come vi discese Enea, ed Enea vi discese non solo ancor vivo (*corruttibile ancora*), ma *sensibilmente*, vale a dire *coll'uso de' sensi*, col corpo stesso. E la medesima conseguenza si ricava anche piú chiaramente da quel passo del *Paradiso* (I, verso 70 e seg.), in cui il Poeta sentendosi rapire al cielo dietro Beatrice, non sa decidere se fosse in questo momento ridotto nello stato di puro spirito, o se ancora portasse seco il corpo:

> S'io era sol di me quel che creasti
> Novellamente, Amor che il ciel governi
> Tu il sai, che col tuo lume mi levasti.

Senza di che, quell'aura di verità effettiva che spira per tutto il poema, dove Dante colloca i suoi regni in luoghi reali e ben definiti, trova sovente reali ostacoli a causa del portar seco il corpo mortale, tocca ed è toccato, e parla con persone reali animate da ricordi e affetti reali, e quel parlare di *sonno* e di *sogni* distinti dalla veglia ordinaria, come si concilierebbero con un viaggio puramente fantastico, dove bastasse il volere per fare, l'immaginare per andare? E se il poeta vedesse e facesse tutto quello che vede e fa in istato di sonno, non dovrebbe essergli detto e ricordato di tanto in tanto? È vero che si parla piú volte di *visione*, e *Cacciaguida* gli dice:

Rimossa ogni menzogna
Tutta tua visïon fa manifesta;

ma qui *visione* si può spiegare benissimo per le *cose vedute,* senza determinare se siano vedute in sogno od in vigilia.

Soltanto negli ultimi canti del *Paradiso* ci sono delle espressioni che potrebbero far credere ad un sonno vero di Dante. San Bernardo, al quale egli è affidato subito dopo la partenza di Beatrice, gli addita i principali santi della Rosa celeste, e del non seguitare piú oltre dà per ragione quel noto verso:

Ma perché il tempo fugge che *t'assonna* ecc.
(Canto XXXII, verso 39).

ossia che ti addormenta, che ti tiene addormentato, come spiegano quasi tutti i commentatori, e come è pur forza spiegare letteralmente. Inoltre nel canto XXXIII si parla piú volte di sogno:

Qual' è colui che sonnïando vede,
E dopo il sogno la passione impressa
Rimane, e l'altro alla mente nón riede;
Cotal son io, che quasi tutta cessa
Mia visïone, ed ancor mi distilla
Nel cuor lo dolce che nacque da essa:

e, dopo contemplato Iddio, si conclude che — All'alta fantasia qui mancò posta — cioè, che terminò la visione.

Ora, se quel *t'assonna* non vogliamo spiegarlo nel senso assai stiracchiato, che gli danno il Da Buti ed il Landino, cioè, che *ti mette sonno, che colla stanchezza ti prepara il sonno;* è forza supporre che il Poeta, mentre S. Bernardo pronuncia tali parole, sia addormentato. E se l'*alta fantasia* dell' altro verso

vogliamo riscontrarla con quel luogo del *Purgatorio* (XVII, 17):

> Poi piovve dentro all'alta fantasia
> Un crocifisso dispettoso e fiero;

vera visione, che Dante sostenne, al pari dell'altre anime del girone degl'irosi, benché non dormisse, ma avesse — da un lume che nel ciel s'informa — mossa la immaginazione a vedere quella scena fantastica; bisognerà concludere che qui e là si parla di vera visione e, nel caso presente, d'uomo addormentato, simile a colui *che sonnïando vede.* — Non è però necessario inferirne che tutta la visione di Dante sia d'uomo addormentato. Questo sonno mistico è piuttosto l'effetto del passaggio di Dante dalla guida di Beatrice a quella di S. Bernardo, o di Maria stessa, regina del cielo, da cui Bernardo impetra la grazia per lui; dalle dimostrazioni della scienza teologica, alla contemplazione immediata del Paradiso e di Dio stesso, finale e necessario scopo del viaggio pe' tre regni: è questo insomma, come egregiamente conchiude il Benassuti, un tempo non mondiale ma divino che *assonna,* cioè che rapisce in estasi. E il *sonno* ha qui lo stesso valore di quello attribuito dal Poeta (*Purg.* XXIX, 144) a San Giovanni Evangelista, autore dell'*Apocalisse,* quando vide:

> un veglio solo
> Venir *dormendo* colla faccia arguta.

III

Passando ora alla questione seconda, cioè alla parte ed al significato che il sonno in generale tiene nel libro dantesco; è facile dimostrare che questa pas-

sione è presa dal Poeta, almeno di per sé stessa, come fenomeno di debolezza morale, contraria a virtú, e fomite del peccato.

Subito nel primo canto dell' *Inferno*, Dante confessa ch' egli era *pien di sonno* in su quel punto, che abbandonò la verace via; e i commentatori sono concordi nell' interpretare tal frase come acciecamento dell' animo, dimenticanza del bene, onde il Giuliani cita opportunamente quel detto di S. Agostino: *Somnus animae est oblivisci Deum.*

Dopo il sonno che torse Dante dalla diritta via, troviamo il sonno dell'Acheronte; ma perché su questo si aggira la difficoltà che dovremo spiegare, passiamo oltre per ora, in cerca di altri sonni.

In tutto il viaggio dell' Acheronte fino al centro della terra, e da questo fino allo sbucare nell' isoletta del Purgatorio, cioè per lo spazio di due giorni e due notti all' incirca, il povero Dante non dorme mai un momento (e fra poco ne vedremo il perché).

Vigila pure tutta la prima giornata del Purgatorio: ma, tramontato il sole, trovandosi egli seduto nella valletta de' principi negligenti, a circa tre ore di notte si addormenta, ed è singolare il modo con cui lo racconta:

> ... io, che meco avea di quel d'Adamo,
> Vinto dal sonno, in su l' erba inchinai,
> Là 've già tutti e cinque sedevamo.

Ecco il sonno descritto come un effetto della carne, come una forza che soggioga lo spirito: *Spiritus promptus est, caro autem infirma.* La notte seguente, alla stessa ora, trovandosi il Poeta seduto sul limitare del cerchio degli accidiosi, dopo aver lungamente vaneggiato, si addormenta; e da capo la terza notte,

fatto letto di uno dei gradini per cui si sale al Paradiso Terrestre, è preso dal sonno. Ad un altro breve sonno s'abbandona il Poeta, per non poter resistere nel Paradiso Terrestre alla soavità del canto che intuonano gli scrittori della Bibbia, dopo che il mistico albero, disposatosi col carro della Chiesa, si fu rivestito di frondi e di fiori; e questo sonno lo paragona egli sí con quello di Argo, quando mancò al suo dovere di vegliare Io, vinto dalla favola di Siringa cantata da Mercurio, sí collo smarrimento degli Apostoli nel vedere la trasfigurazione, e udir le parole dell'Eterno Padre; dunque è indizio, in ambedue i casi, di debolezza.

In piú luoghi poi, il non isciogliersi prontamente dal sonno costa al nostro Poeta dei rimproveri. Cosí, dopo la visione estatica degli esempi di mansuetudine (*Purg.*, XV), Virgilio, vedendolo *far sí com'uom che dal sonno si slega*, gli chiede bruscamente ragione dell'esser andato per *piú che mezza lega Velando gli occhi e con le gambe avvolte, A guisa di cui vino o sonno piega*, — e moralizzando su questa sua domanda, dice averla fatta — per dar*gli* forza al piede — :

> Cosí frugar conviensi i pigri, lenti
> Ad usar lor vigilia, quando riede.

Cosí pure, dopo la visione della falsa strega nella seconda notte del *Purgatorio* (canto XIX), non usando Dante tanta sollecitudine, quanta faceva bisogno a sciogliersi dal sonno, Virgilio gli grida risolutamente *Almen tre Voci t' ho messe ... Surgi e vieni* — E anche il breve sonno del Paradiso Terrestre, quasi colpa o indizio di debolezza, è squarciato da uno splendore, rassomigliante a rimprovero: — Sorgi: che fai?

Ma poi, non è il sonno un effetto della notte, della notte, quando manca alle anime purganti la forza per

salire, ossia quando il progresso spirituale del penitente si arresta, perché non splende il sole della grazia divina? Non è il sonno, nelle varie lingue, sinonimo di pigrizia e mollezza? anzi una specie di morte, sí in senso fisico, come in senso morale? Se dunque il sonno è fragilità, pigrizia, disposizione a peccato, possiam comprendere una delle ragioni per cui, mentre si permette al Poeta di dormire nel viaggio pel Purgatorio, nell'Inferno non si faccia mai sosta, talché giunto al centro della terra — *senza cura aver d'alcun riposo* — egli deve, seguendo il suo duca, tanto salire, quanto fino a quel punto era disceso.

Il viaggio infernale simboleggia la considerazione e meditazione del peccato per conoscerlo ed abborrirlo; mentre il viaggio del Purgatorio rappresenta lo studio dei mezzi di penitenza per correggere in noi stessi le male abitudini. Qualunque pigrizia, a chi si trova in mezzo ai peccati sarebbe pericolosa, potendo indurlo a cadere, senza un' efficace aiuto di Dio: mentre chi già si è dipartito dal peccato, può di tanto in tanto e con discrezione valersi del necessario riposo, per seguitare con piú lena il cammino. Anche quando era uscito dalla selva oscura volle il Poeta, prima di avventurarsi alla salita del monte, — *posare un poco il corpo lasso.*

IV

Posti questi principj intorno al significato del sonno nella Divina Commedia, ci troviamo nelle mani la chiave per decifrare intanto una delle difficoltà del noto passo, cioè *l'alto sonno*, da cui è preso Dante presso l'Acheronte. Non è già questo, come dicono parecchi commentatori, un benefico addormentarsi del

senso, per lasciar libera e sovrana la speculazione, che deve esaminare il regno del peccato. Per lo contrario, il sonno di Dante è una vera caduta, un principio di morte, come ci confermano le espressioni di *caddi come l'uom*, ecc., di *alto sonno*, cui bisognò rompere con un *greve tuono*, e della persona *desta per forza*, a cui egli si rassomiglia quando un tuono lo fa *riscotere*; e corrisponde a quel *sonno* che, nella allegoria del primo canto o d' introduzione, lo fece uscire dalla diritta via, ed entrare, scompagnato allora dalla retta Ragione (Virgilio), nella selva del vizio.

In altre parole; il sonno di Dante sulle rive dell'acherontea palude è l'immagine dell'accecamento, che precede necessariamente il primo peccato attuale, ed è quindi l'effetto di una insidia infernale. Ma di quale insidia? di quella che vien simboleggiata nel terremoto col vento e col baleno, di quella che rende possibile la morte dell' anima, ossia il varco dell'Acheronte, fiume che divide anche allegoricamente i vivi dai morti, le anime non dannate, da quelle che sono oggetto dell'ira di Dio. Abbiamo qui insomma un *quid simile* della morte, che combatte il Poeta *sulla fiumana onde il mar non ha vanto.*

Anche il Bennassuti nel secondo suo commento (ad uso delle scuole)[1] subodorò qui una tentazione od insidia, ma sbagliò poi nello specificarla, ponendola nello spavento che avrebbe invaso Dante a sentire il terremoto, spavento che qui è solo del senso letterale (come vedremo) e non entra nell'allegoria.

Ricorriamo al simbolismo dantesco, qual si trova generalmente usato nel poema. Il *vento* che nasce

[1] Padova, 1869, vol. I, pag. 45.

dalla terra lacrimosa, è la passione suscitata dai falsi e fugaci beni della terra, che apportano vere lagrime. Per Dante *vento* e *passione* sono sinonimi, e non accade portarne esempi, chi conosca tanto o quanto il suo libro. — La *luce vermiglia* balenata dal vento è parimente un chiaro simbolo degli *splendori mondani*, come il Poeta stesso li chiama; è quella luce vermiglia che splende negli occhi di Caronte, simbolo non dubbio del mondo che tenta: il sonno poi che da essi prodotto *vince* il senso, è — lo ripeto — quell'acciecamento conducente al peccato, che sorprende l'anima abbagliata dai beni del mondo, e la fa cadere.

Alla quale interpretazione, che tolgo nella sostanza dal Boccaccio, il piú alto intelletto fra gli antichi interpreti danteschi, si deve ricondurre anche l'allegoria del terremoto, altro non potendo significare questo tremito, in senso morale, fuorché l' agitazione interna della passione (i *falsa mentis gaudia* di Virgilio) che, dopo aver vinto il cuore, poi viene ad offuscare la mente, abbagliandola coi beni falsi e bugiardi.

Quest' immaginazione, adunque, che in senso allegorico ci ritrae cosí chiaramente la cattiva disposizione nata nell' *anima buona* (qual' è quella di Dante), disposizione necessaria pel peccato (ossia pel varco dell'Acheronte), costituisce, in senso letterale, un complesso di fenomeni fisici; terremoto, vento, lampo; cagionati, secondo le teorie di quei tempi, dal vapore secco che in *terra si nasconde* e poi si sprigiona, e nel disequilibrio fa nascere il vento, donde si accende quell'aria *senza tempo tinta*, e ne seguè il balenare della luce vermiglia: una di quelle burrasche, che gli antichi attribuivano, secondo un' opinione popolare, ad opera diabolica (vedi *Purg.* canto v in fine), e che quindi convengono all' Inferno, mentre sono escluse

dal vero Purgatorio, come il poeta fa a dire a Stazio: (*Purg*, XXI)

> ... non pioggia, non grando, non neve
> Non rugiada, non brina piú su cade,
> Che la scaletta de' tre gradi breve.
> Nuvole spesse non paion, né rade,
> Né corruscar, né figlia di Taumante,
> Che di là cangia sovente contrade.
> Secco vapor non surge piú avante
> Ch'al sommo de' tre gradi ch'io parlai,
> Ov' ha il vicario di Pietro le piante.
> Trema forse piú giú (NOTISI!) poco od assai;
> Ma per vento che in terra si nasconda,
> Non so come, quassú non tremò mai.

Ora il Puccianti (e qui sta la novità della sua interpretazione) crede di poter completare la serie dei fenomeni fisici, divinando, con molto ingegno, che il *greve tuono*, il quale svegliò Dante, non solo stia in relazione col terremoto (ché questo avevanlo già pensato altri commentatori), ma che sia lo scoppio del fulmine indicato dal lampo precedentemente descritto, e che fra il lampo e il tuono Dante venga trasportato da un angelo di là dal fiume. Egli mena vanto di questa interpretazione, come di una delle piú naturali e spontanee, e si maraviglia anzi, che la quasi universalità dei commentatori, separando il tuono dal baleno, lo abbiano ridotto ad un grido infernale, che il Poeta indicherebbe poco appresso, dicendoci della valle d'abisso — *Che tuono accoglie d'infiniti guai*; tanto piú, osserva il Puccianti stesso, che, dopo aver sentito nell'Antinferno le urla de' vigliacchi, Dante trova di là dall'Acheronte profondo silenzio, interrotto solo dai sospiri delle anime non battezzate; e soltanto quando poi discende nel cerchio dei lussuriosi, *inco-*

minciano le dolenti note a farglisi sentire; dove l'*incominciano* dice chiaro, che non le aveva ancora sentite, da quando era entrato nel vero Inferno.

Questa congettura del Puccianti piacque subito a diversi valentuomini, fra' quali Tommaso Casini e Isidoro Del Lungo, come risulta da articoli inseriti dal primo nel *Fanfulla della Domenica* (27 febbraio 1887), e da una lettera privata del secondo, che il Puccianti stampò nel medesimo foglio (6 marzo 1887). Altri invece la oppugnarono, e, con maggior vigore, Camillo Antona-Traversi (*Il greve tuono*, studio ecc., Città di Castello 1887), il quale osserva giustamente la impossibilità fisica e logica che tra il lampo e il tuono che sono contemporanei, un uomo vivo venga trasportato, sia pur da un essere soprannaturale, oltre ad un fiume come l'Acheronte; e l'assurdo risultante dal concepire un sonno che, non durando neppure un minuto secondo, pure si chiamerebbe *alto sonno*, e dovrebbe portar l'effetto di riposare l'occhio di Dante, come può fare soltanto un sonno d'una certa lunghezza.

— Esclami pure, seguita il Traversi, esclami pure il Puccianti, « Che velocità! ah ben m'accorgo ch' egli è un messo del cielo; questa è poesia veramente sublime ». Sublime, fin che si vuole, ma - francamente - troppo sublime. — Un' altra ragione poi la trova in quella frase perifrastica; *La valle... Che tuono accoglie d'infiniti guai* — la quale sembra messa lí apposta per dar la spiegazione del primo tuono.

Io assento pienamente alle ragioni del Traversi, non ostante la debole confutazione fattane dal Casini, [1] e ripeto che chi ha conoscenza del modo tenuto dall'Alighieri nello spiegare sé con sé stesso, non può

[1] *Fanfulla della Domenica*, 22 maggio, 1887.

dubitare della corrispondenza fra *il greve tuono* e *il tuono d' infiniti guai.*

Per altro non so dar torto al Puccianti, quando rifiuta di ammettere che Dante sentisse proprio le strida di tutto l'Inferno o d'una parte di esso, e ne fosse risvegliato. Bisognerebbe spingere tropp'oltre il sistema dantesco delle reticenze, se noi volessimo supporre qui un gridio infernale subitaneo, e che poi tosto cessasse. Le parole sopra recate: *Or incomincian le dolenti note A farmisi sentire* (non ostante le sottigliezze del Traversi per rispondervi) contradicono a tale opinione: e poi si osservi che Dante in tal caso, invece di dire, per le generali, *la valle che tuono accoglie d'infiniti guai*, avrebbe detto *accolse* o *accoglieva*, come Virgilio, quando narrò la defezione di Orfeo:

terque fragor stagnis auditus Avernis.

Né mi fa forza quello che accenna il Boccaccio nel suo commento, e che il canonico Galanti ha meglio determinato nella 12ª delle sue lettere dantesche (serie I); cioè che questo grido infernale rappresenta l'aumento del dolore dei dannati pel sopravvenire di un'altra barca di anime nell'Inferno; allo stesso modo che il *Te Deum* intonato dalle anime del Purgatorio, quando entra Dante, o il *Gloria in excelsis* intonato quando Stazio ha finito di espiar la sua pena, e qui accompagnato dal tremito della montagna (*Purg.* canto XX-XXI), ritraggono l'allegrezza delle anime purganti per il bene dei loro simili. Per quanto tali corrispondenze mi lusinghino, le due ragioni portate di sopra sono per me di maggior rilievo, perché, anche tenuto conto della somiglianza fra i tre passi, troppe cose vi sarebbero da variare, affinché la corrispondenza fosse perfetta.

Resta dunque ch'io dichiari il modo che mi par preferibile nell'interpretazione del *greve tuono*, e cosí esaurisca anche la trattazione, che mi son proposto, della seconda questione, riguardante il sonno ed il sogno, e nello stesso tempo chiarisca il passaggio di Dante all'altra riva.

V

Dicemmo che il sonno di sua natura ha, in allegoria, significato malefico. Ma il sonno *sovente* è tale che — *Anzi che il fatto sia, sa le novelle*, — vale a dire che, mutandosi *in sogno*, massimamente verso l'aurora (secondo l'opinione generale degli antichi), ci produce la visione, ci svela il futuro. La Bibbia è piena di passi, donde apparisce che Dio si è servito del sogno per svelare agli uomini la sua volontà e il loro avvenire; e questa è dottrina comune, specialmente nei mistici. Il sogno allora si chiama *visione*, e diventa grazia divina e cosa sommamente benefica. Chi piú di Dante, anche nella *Vita Nuova*, ha fatto uso delle visioni? Il sonno dura necessità dell'umana fralezza, nel Purgatorio, oltre a riposare il corpo, giova all'anima, perchè, all'avvicinarsi dell'aurora, la fa quasi *divina*, cioè *divinatrice* del futuro. E i tre sogni di lui, riescono a tre visioni. Nella prima, vede Lucia che, sotto forma di aquila, lo porta fino alla sfera del fuoco. Nella seconda vede la *falsa strega* de' piaceri mondani, smascherata e confusa dalla donna *onesta*. Nella terza gli si presentano Lia e Rachele, simboli della vita attiva e contemplativa. E il vero manifestatogli si compie tutte e tre le volte, perché Lucia, trasportandolo alla porta del Purgatorio, gli dà modo di giungere all'ultimo girone, dove il Poeta arde nel fuoco

della rettitudine: la *falsa strega* rappresenta i tre gironi, non ancor visitati, dell'avarizia, gola e lussuria; e le due donne del vecchio Testamento preludono a Matelda e Beatrice, scorta la prima alla vita attiva, e la seconda alla contemplativa. Cosí il sonno, effetto per sé di fragilità e debolezza, diviene, per divina provvidenza, strumento di contemplazione. Ora io dico, non volendo andar troppo per le lunghe, che Lucia, la quale in visione trasporta Dante addormentato dalla valletta de' principi negligenti nell'Antipurgatorio, alla porta del Purgatorio, è quello stesso essere invisibile, che trasporta Dante, addormentato nell'Antinferno, di là dall'Acheronte; e dico che il *greve tuono*, che gli ruppe *l'alto sonno nella testa*, è un sogno miracoloso, in cui gli si prenunziano *le grida infernali*, le quali egli sentirà realmente nel viaggio pel regno della morte, cioè il *gastigo* che colpisce il peccatore, ossia la dannazione.

Cosí tutto torna a capello. Il sonno infernale è mortifero, e Dante morrebbe, se quella pietosa che gli agevola il passaggio dell'Acheronte, necessario ad incominciare la sua opera di correzione, non gli rompesse *per forza* quel sonno insidioso, facendogli risonare nella fantasia, tutte insieme raccolte, le grida dei dannati, ossia scuotendolo colla considerazione, che ai vani bagliori de'piaceri mondani succede il fulmine dell'ira divina, che *pugne a guaio* le anime dell'Inferno. Tale è l'ufficio che spetta a Lucia, o che la si intenda, come fa la maggior parte degli interpreti, per la grazia illuminante, o, come io, sulle tracce del Ruth proposi (Vedi addietro, *Disc.* I), per lo zelo del bene, il *dritto amore*, che è appunto un moto di grazia infusa da Dio. Essa lo introduce in modo soprannaturale ai due viaggi: essa lo sveglia tre volte, e sempre con

una gagliarda sensazione provata in sogno: qui col *tuono* delle grida infernali; presso il limitare del Purgatorio, col bruciore del fuoco purificante (*e sí l'incendio immaginato cosse, Che convenne che il sogno si rompesse*); e la terza volta, quando la *donna onesta*, che per molti commentatori, e per me, è appunto Lucia, [1] apre il ventre alla *voluttà*, col fetido puzzo (*qual mi svegliò col puzzo che n'usciva*).

E qual somiglianza fra il primo e il secondo sogno, anche nelle espressioni! qui il tuono *rompe* il sonno, e là convenne che il *sonno si rompesse*: qui il Poeta *si riscosse*, e là si paragona ad Achille che *non altrimenti si riscosse*, quando dalla madre fu trasportato all'isola di Sciro per sottrarlo al pericolo della guerra: qui *l'occhio riposato intorno mosse, e fiso* riguardò *per conoscer il loco* dove *fosse*; e là si paragona ad Achille, che si riscosse (come abbiamo detto).

Gli occhi *svegliati* rivolgendo in giro
E non sapendo *là dove si fosse.*

Il sogno qua e là si verifica; ed il Poeta nel nostro luogo dice: *Vero è che su la proda mi trovai Della valle d'abisso*: cioè non piú in sogno, ma per cosa vera (vero è); e cosí il verso: *Che tuono accoglie d'infiniti guai* serve a riscontrare il vero presente colla immaginazione passata, quel che è costantemente nella realtà (*accoglie*), con quello che fu per un momento nella visione del Poeta. Errano dunque, a mio giudizio, quei moltissimi che nell'invisibile trasportatrice di Dante vorrebbero vedere un angelo, e nel terremoto, vento e baleno, gl'indizi di tal venuta. Dopo i forti

[1] Vedi SCARTAZZINI, la *Divina Commedia* commentata, Leipzig, 1875, vol. II, pag. 34.

argomenti del Caetani, del Di Giovanni e d'altri, si può tener come certo che nell'Inferno dantesco non intervengono angeli. Anche ammettendo (come ormai i piú non credono) che il personaggio il quale aperse a Dante la città di Dite (*Inf.* canto IX), fosse un angelo (Vedi appresso il *Disc.* IV), come può dire il Puccianti, che i sintomi qua e là sono i medesimi? Là, a buon conto, non abbiamo il bagliore, non abbiamo il vento, perché questo fa parte d'una comparazione; e neppure abbiamo il terremoto, perché il *tremare di ambedue le sponde* è l'effetto del *fracasso del suon pien di spavento*; né certo si può confondere, ad esempio, un vero terremoto, col tremore causato da uno scoppio di polvere pirica negli edifizj circostanti. Davvero, che nell'Inferno gli angeli viaggerebbero *in incognito*, come dice il Puccianti: e passi per uno scherzo!

VI

Concludiamo, pertanto, non potersi in questo passo veder altro, che un'insidia infernale per fare addormentare il Poeta, mossa, come congettura acutamente il Bennassuti, per opera di Caronte che, dopo avere inutilmente cercato due volte di distoglierlo dal viaggio colle parole, adopra o fa adoprare la forza; o, se piace meglio, mossa dal cattivo coro dei demoni, che s'aggira nell'Antinferno. Cosí i demoni ordirebbero a Dante tre insidie durante il suo viaggio infernale; questa, già spiegata, sul limitare dei cerchi di Incontinenza, per farlo cadere nel sonno mortale; quella sul limitare della città di Dite per farlo, mediante la Gorgone, diventare di smalto; quella infine nelle bolge dei fraudolenti, per abbandonarlo, senza difesa, all'uncino dei diavoli che vigilano i barattieri. Ma da tutti e tre egli

è affrancato, sopravvenendo la prima volta Lucia, la seconda il Messo del Cielo, e la terza, giovandogli la pronta sollecitudine di Virgilio, che fugge e lo porta in salvo.

Non pretendo certamente di avere con queste considerazioni sciolto in modo definitivo una serie di difficoltà, che tanti altri innanzi a me non hanno potuto risolvere, e che forse non è possibile sgroppare con certezza. Il Poeta che si trovò portato oltre l'Acheronte senza saper come, non disse a noi quello che non sapeva egli stesso, ma, come a lui non era disdetto, dopo ciò che vide nel viaggio infernale, fare una congettura piú o meno ragionevole; cosí egli intese certamente che anche i suoi lettori dovessero e potessero, da quanto egli loro racconta, congetturare ciò che non raccontò, e dal noto, come si dice, passare, non senza probabilità, a scoprire l'ignoto.[1]

[1] La questione del *Passaggio dell'Acheronte* fu poi da parecchi critici, con piú o meno ingegno, trattata e discussa: e sembra oggi prevalere l'opinione che Dante addormentato venisse traghettato da Caronte. Tutto può essere, rispondo io francamente; ma chiunque legge il canto III, intende che il passaggio di Dante fosse effettuato quando Caronte fu ripartito insieme colle anime, e quando Virgilio ebbe dato a Dante le spiegazioni sul barcaiuolo e l'ufficio che esercitava. *Finito questo* ecc. Il supporre che Caronte ritornato indietro colla sua barca e trovando Dante addormentato lo levasse dal lido e trasportasselo di là, è una mera congettura, forse piú infondata e gratuita di quella, da me sostenuta, dell'intervento di Lucia, che almeno trova appoggio nel canto IX del *Purgatorio*. Non credo quindi che il presente Discorso abbia perduto del tutto la sua opportunità, e noto con piacere che questa ipotesi sul passaggio dell'Acheronte mediante l'opera di Lucia è stata accolta recentemente dal sig. Ausonio Dobelli, *Studj letterari*. Modena, Namias, 1897.

III

LA *RUINA* DI DANTE

(Estratto dalla *Nuova Antologia*, Serie I, Vol. XXI, p. 90 e segg.).

Sceso il Poeta dal primo cerchio infernale che è il Limbo, si trova nel secondo che è quello dei lussuriosi, la cui pena cosí descrive:

La bufera infernal che mai non resta
Mena gli spirti con la sua rapina,
Voltando e percotendo li molesta:
Quando giungon davanti alla *ruina*,
Quivi le strida, il compianto, il lamento;
Bestemmian quivi la virtú divina.[1]

Com'ognuno versato in questi studj conosce, quella voce *ruina*, di sua natura cosí indeterminata, e pur posta lí con sí chiara intenzione di determinarla, senza che vi sia intorno cosa alcuna a cui possa riferirsi; inoltre la misteriosa proprietà che ha questa *ruina* di muovere gli spiriti, i quali le giungon davanti, a pianger piú forte ed a bestemmiare la divina *virtú* (o *potenza*); le sono tali difficoltà, da togliere ogni speranza di poterle superare in modo soddisfacente. Tutte le spiegazioni datene comunemente fin qui si

[1] *Inf.* v, 31-36.

posson riguardare come semplici congetture, buone su per giú l'una quanto l'altra, ma prive ugualmente d'ogni certezza, poiché non trovano, sia nel contesto, sia in altri passi della *Divina Commedia*, alcuna base o sostegno. Infatti chi spiega *ruina* pel *vano infernale*, quasiché le anime temessero di cascare nel fondo dell'*Inferno*; chi per le pareti stesse ruvide e scheggiate del cerchio nelle quali le anime sarebbero percosse dalla bufera; chi per l'apertura della rupe che serve di entrata al cerchio stesso; chi per una foce donde per avventura il vento scaturisca (*ruat*), o in altre simili fogge. Non mi si faccia pertanto rimprovero se io, senza insistere su alcuna delle vecchie e note spiegazioni, passo subito ad esporre la nuova, la quale, ove porti seco i segni della certezza o almeno di molta verosimiglianza, cadranno, senza bisogno di confutazione, le altre: ove poi apparisca essa medesima fallace o dubbiosa, la questione seguiterà ad essere insoluta com' era prima.

E, innanzi tratto, bisogna determinar bene la parola *ruina* per mezzo di qualche altro passo del poema, dove sia adoperata in un senso egualmente assoluto, ma dove al tempo stesso riceva chiara luce dal contesto. E questo passo l' abbiamo ripetutamente nel canto XII dell'*Inferno*. I due poeti, dopo aver trascorso i cerchi degli incontinenti, dopo essere vittoriosamente entrati nella città di Dite, e dopo che Virgilio ha dichiarato a Dante tutta la distribuzione delle pene nell' Inferno, volendo visitare il sottoposto cerchio dei violenti, giungono ad un profondo burrato che cosí vien descritto:

Era lo loco, ove a scender la riva
Venimmo, alpestro, e per quel ch'ivi er'anco
Tal, ch'ogni vista ne sarebbe schiva.

Qual' è quella *ruina*, che nel fianco
Di qua da Trento l'Adige percosse
O per tremoto o per sostegno manco;
Che da cima del monte onde si mosse,
Al piano, è sí la roccia discoscesa,
Ch'alcuna via darebbe a chi su fosse;
Cotal di quel burrato era la scesa, ecc.[1]

E poco appresso dice Virgilio a Dante

. . . . Tu pensi
Forse a questa *ruina* . . . . . .

Qui dunque troviamo ben due volte la parola *ruina*, nel senso, chiarissimo dal contesto, di rovinamento, scoscendimento, scaricamento di pietre o, come pure dicesi, frana o franamento. Non può pertanto venire subito il sospetto che anche nel luogo quistionato del canto v tal voce *ruina* sia stata usata nel medesimo senso? E infatti a piú d'un commentatore è venuto questo ragionevol sospetto. Anche là dunque la *ruina* sarebbe uno scoscendimento della roccia, pel quale i due poeti son potuti calare nel cerchio dei lussuriosi. Ma come si prova ciò, mi opporrà giustamente il lettore? o non è questa una congettura piú arbitraria e piú stolida di tutte le precedenti? O piuttosto, egli non mi fa questa obiezione: precorre alle mie parole, e trova la conferma di tal sospetto in un altro passo del medesimo canto.

Virgilio, mettendosi a spiegare a Dante la ragione di quella *ruina*, cosí gli parla:

Or vo' che sappi che l'altra fiata
Ch io discesi quaggiú nel basso Inferno,
Questa roccia non era ancor cascata.

[1] *Inf.* XII, 1 e segg.

Ma certo poco pria, se ben discerno,
  Che venisse Colui che la gran preda
  Levò a Dite del cerchio superno,
Da tutte parti l'alta valle feda
  Tremò sí, ch'io pensai che l'universo
  Sentisse amor; per lo quale è chi creda
Piú volte 'l mondo in caos converso:
  Ed in quel punto questa vecchia roccia
  Qui ed altrove tal fece riverso,

o, secondo alcuni codici,[1]

Qui, ed altrove piú, fece riverso.

Com'a ciascuno è chiaro, in questo passo si accenna al terremoto che accadde alla morte di Gesú Cristo, e si finge che allora anche la roccia o ripa circolare che chiude l' Inferno rovinasse, ossia si scoscendesse nel burrato che serve di passaggio dagli incontinenti ai violenti, ed anche *altrove*. Ora quest'*altrove* accenna, secondo me indubitabilmente, alla *ruina* del canto v, che è un altro scoscendimento della *vecchia roccia*, accaduto anch'esso per la medesima ragione.

Se non che la piú parte dei precedenti commentatori tengono una diversa opinione, la quale potrebbe distruggere o indebolire almeno questa nuova congettura. Quell'*altrove* si spiega: *nella sesta bolgia dell' ottavo cerchio Inf.* XXIII, 136. « È nel cerchio dei *violenti* e nella bolgia degl'*ipocriti*, dice il P. Giuliani,[2] che dovea sentirsi maggiore l'effetto, onde tutta la natura si commosse alla morte del Redentore; perocché fu l'*ipocrita* Caifasso che la consigliò ai Farisei, dicendo che *convenia Porre un uom per lo po-*

[1] *Inf.* XII, 34 e segg.
[2] *Memoria della R. Accademia di Modena.* Tom. X.

polo a' martiri,[1] e perché *niuna* pena è stata di tanto ingiuriosa per violenza a Dio, quanto la *pena* di Croce inflitta al suo Unigenito ».[2] Or dunque, riferendo questo modo *altrove* alla ruina dei ponti che coprono la bolgia degli ipocriti, cade il principal puntello alla nuova interpretazione.

Io potrei, ciò non ostante, dimandare, che cosa impedisca di riferire quell'*altrove* non ad un solo, ma a piú e diversi luoghi dell'Inferno; e ad ogni modo troverei molta convenienza, come avrò occasione di mostrare piú innanzi, che anche il compartimento degli incontinenti si risentisse della morte di Cristo, una volta che se ne risentono gli altri due, tanto piú sapendo che l'incontinenza è la causa e la fonte di tutti gli altri peccati. Ma l'obiezione ch'io ho da fare agli altri commentatori è piú forte che non si crederebbe, ed è che Virgilio, quando disse

. . . . Questa vecchia roccia
Qui ed altrove tal fece riverso,

non poteva alludere ai ponti caduti nella bolgia degli ipocriti, per la semplicissima ragione che non ne sapeva nulla. E, per verità, non ci confessa egli medesimo che la prima volta ch'ei discese nel basso inferno, quella *roccia* non era ancor cascata? Come dunque potea sapere, innanzi d'arrivarci, la caduta dei ponti, che avvenne precisamente nel tempo stesso? Ché anzi, anche nell'indicare l'origine della *ruina* non si mostra sicuro delle sue parole, ma espone una congettura: *certo,* cioè probabilmente (come l'usiamo parlando ogni giorno), *se ben discerno,* cioè, se non

[1] *Inf.* XXIII, 117.
[2] *Par.* VII, 43 e segg.

piglio errore. E il successo conferma che veramente non ne sapeva nulla, perché quando i poeti son giunti sopra la bolgia dei barattieri, solamente allora un demonio ne avvisa Virgilio:

> Piú oltre andar per questo
> Scoglio non si potrà, perocché giace
> Tutto spezzato al fondo l'arco sesto. [1]

E appunto perché Virgilio non sapeva dove né come fosse questa ruina, i demonj possono ingannarlo facendogli credere che ci sia uno dei ponti non rovinato, mentre che invece i poeti li trovano tutti ugualmente caduti e si espongono a un brutto scherzo (vedi il canto XXIII). Or dunque se Virgilio, come ho provato ad evidenza, non sapeva nulla della terza *ruina*, egli, quando dice *altrove*, o parla a caso (il che in Dante non è presumibile), o allude necessariamente allo scoscendimento della roccia nel canto V, ossia alla prima *ruina* che ci pareva di tanto difficile spiegazione.

Ma, affinché la convenienza di questa spiegazione apparisca maggiore, e piú sublime ne risplenda l'arte del Poeta, mi sia concesso di esporre alcuni miei pensieri su queste *ruine* infernali e sulla loro piú ragionevole causa. Poiché credo che, senza por bene in chiaro l'allegoria del poema, non si possa in molti casi spiegare con sicurezza il senso letterale di quello.

Il viaggio di Dante fu voluto da Dio piú pel ravvedimento e il vantaggio del genere umano traviato, che per quello stesso del Poeta, benché anche questo vi sia senza dubbio compreso. Dante si tiene pel terzo uomo

[1] *Inf.* XXI, 106 e seg.

privilegiato da Dio a discender vivo nell'Inferno dopo Enea e San Paolo, quasi per rinnovare e compiere l'opera di quelli, che a lui pareva resa vana dagli errori degli imperatori e dei papi. E però nel canto XVII del *Paradiso* si fa confortare da Cacciaguida a dire a viso aperto la verità, coll'assicurazione che se *la voce* sua *sarà molesta nel primo gusto, vital nutrimento Lascerà poi quando sarà digesta.* E molti altri passi potrebbero citarsi, per chiarire che Dante sentiva molto bene la grandezza e l'importanza dell'ufficio da Dio affidatogli. Il viaggio di Dante adunque è una special grazia che Dio fa agli uomini, perché possano ritrovare la smarrita via della salute temporale ed eterna; è un mezzo dato ad essi per risorgere dal vizio e dall'infelicità, simboleggiata, secondo appare dalla dedica a Can Grande, nel suo *Inferno*: un mezzo, adunque, per uscir dall'Inferno dei vivi.

Quello stesso Iddio che colla sua morte redense gli uomini dal peccato, ora, veduto il general traviamento del genere umano, torna ad agevolare il mezzo della loro conversione, mandando uno spirito privilegiato come Dante, che insegni loro la via, e richiami i pericolanti e traviati nell'Inferno di questo mondo, verso il lor vero bene.

La morte di Cristo, dunque, che fu il primo mezzo dato agli uomini per salvarsi, fece per dolore e per paura tremar l'Inferno, il quale non si vedeva piú sicuro, come per l'innanzi, della sua preda. E il tremare produsse gli scoscendimenti e le *ruine,* e cosí dètte modo all'uomo *vivo* (l'uomo in grazia di Dio) di visitare quelle sedi della morte a beneficio e conversione del genere umano, scendendo sopra que' declivi e passaggi che la morte di Cristo aveva prodotti. Di questi scoscendimenti quello che conosciamo bene è il se-

condo, il quale s'è aperto in un burrato a pareti perpendicolari, e forma l'unica strada per poter discendere nel sottoposto cerchio de' violenti, come la ruina che percosse l'Adige

Alcuna via darebbe a chi su fosse. [1]

Se un simile scoscendimento *o ruina* è anche di sopra per poter discendere fra gli incontinenti, si può supporre che ancora fra il Limbo e i lussuriosi, prima classe degli incontinenti, si trovi un simile burrato; supposizione non solo ragionevole, ma a mio parere necessaria, perché altrimenti non s'intenderebbe come coloro che ebbero la sola colpa involontaria di non conoscere la verità rivelata, non fossero ben distinti e separati dai lussuriosi, coi quali cominciano i peccatori e il vero Inferno, e lo prova il tribunale di Minosse che quivi sorge. V'era certamente quel burrato, ma il tremoto dell'Inferno alla morte di Cristo vi produsse una *ruina,* tanto maggiore di estensione e tanto meno ripida, quanto i peccati d'incontinenza sono meno gravi e trovano piú facilmente misericordia da Dio, poiché, come afferma Virgilio spiegando Aristotele,

. . . . incontinenza
Men Dio offende e men biasimo accatta. [2]

E questa maggior ampiezza della ruina ci è attestata da Dante medesimo, se teniamo la lezione dal prof. Giuliani prescelta,

Qui e altrove piú fece riverso;

che vuol dire, un rovescio piú lungo e largo, e quindi

[1] *Inf.* XII, 9.
[2] *Inf.* XI, 83.

una via piú facile a scendere; e ancora se consideriamo quel detto di Minosse a Dante:

Non t'inganni l'ampiezza dell'entrare.[1]

Se non che, la distanza fra il Limbo e il cerchio dei lussuriosi, ossia l'accenno al primo burrato, a me par di trovarla in quell'espressione, con cui ha principio il canto v:

Cosí discesi dal cerchio primaio
Giú nel secondo . . . . . .

dove il *giú* non deve esser messo senza ragione, e forse neppure il *discesi*, se lo confrontiamo col piú leggiero *digradare* usato alla fine del canto vi, per indicare quella lieve differenza di livello che è fra uno e un altro cerchio di una medesima classe di viziosi. Ma perché, si può ben dimandare ora, le anime dei lussuriosi, quando giungon davanti alla ruina o allo scoscendimento del burrato che le circonda, urlano e piangono piú disperatamente, e bestemmiano la *virtú*, cioè la potenza divina? La ragione di ciò, se al tutto non m'inganno, è ben chiara. Quella *ruina* rammenta ai dannati la potenza di Cristo vincitore dell'Inferno, la grazia ch'egli dette a tutti gli uomini, e di cui essi non si seppero prevalere, la sorte diversa di coloro che per essa si sono astenuti o emendati dal peccato, oggetto della loro piú fiera invidia. E poi, non siede in cima a quella ruina Minosse, il giudice delle colpe, e quindi, secondo che bene spiegano i commentatori, il simbolo del rimorso della coscienza? e ben si conviene ai lussuriosi, meno depravati degli altri peccatori, sentire ancora il fiero tormento di quel rimorso. Ognuno vede, se non erro, come l'una cosa spieghi

[1] *Inf.* v, 20.

l'altra, e come tutto s'accordi a mostrare il sublime concepimento del Poeta morale.

Ma andiamo innanzi. Queste due *ruine* prese in senso allegorico son dunque, come abbiamo veduto, due mezzi per agevolare gli aiuti mandati da Dio alle due classi di peccatori non maliziosi, cioè, agli incontinenti e a' violenti. E come per discendere ai primi fu da Gesú Cristo stesso, quando si recò al Limbo, lasciata aperta la prima porta infernale, [1]

La qual senza serrame ancor si trova,

cosí per discendere a' secondi la porta viene aperta da un Messo di Dio, [2] che, vinta la resistenza dei demonj superbi e invidiosi, introduce Dante e Virgilio nella città di Dite. Il qual Messo sembra accennato anche nel mito di Teseo e di Ercole, vincitori pur essi dell'Inferno. [3]

Le *ruine* però cessano, quando giungiamo al profondo burrato che divide i violenti dai frodolenti, e all'altro piú basso che divide i frodolenti dai traditori. Tutti e due questi burrati sono ripidi a piombo; e se i poeti vogliono calarsi di sotto, debbono servirsi prima del dorso di Gerione, *la sozza immagine di froda*, poi del gigante Anteo, e finalmente, per passare dal baratro infernale nel foro che mena al Purgatorio, debbono aggrapparsi ai peli stessi di Lucifero. Virgilio, per incorar Dante pauroso a montare su Gerione, lo avverte colle parole [4]

Omai si scende per siffatte scale:

[1] *Inf.* VIII, 126.
[2] *Inf.* IX, 85.
[3] *Inf.* IX, 98 e c. XII, 17. Vedi in questo volume il Discorso *Il mito delle Furie in Dante.*
[4] *Inf.* XVII, v. 82.

e nel punto di girarsi intorno al centro terrestre sostenendosi al pelo di Lucifero, gli ripete: [1]

. . . . . per cotali scale
. . . . . .
Conviensi dipartir da tanto male.

Tutto ciò può parere ad alcuno in contradizione a quanto ho osservato di sopra; ma chi ben consideri, saprà trovarne agevolmente la concordanza e la convenienza. La frode, vizio piú turpe di tutti e piú odiato da Dio, poiché e *proprio male dell'uomo*, [2] non sente gli effetti della redenzione di Cristo; la grazia divina non trova facile accesso a lei, come agli altri peccati, ma deve procurarselo colla forza, umiliandola, e facendola strumento cieco al vantaggio e alla salute dei buoni. Una sola bolgia de' frodolenti ha provato gli effetti della morte di Cristo, che è la bolgia degli ipocriti, principal cagione del Deicidio, ond' essi hanno bisogno d'esser piú da vicino visitati dalla grazia, la quale solo con grande stento si apre a loro un passaggio; eppure anche quivi la *ruina* fa possibile, anzi rende necessario, lo scendere in mezzo ad essi.

Ma perché l'origine di queste *ruine* è dichiarata da Virgilio, solo quando i due poeti giungono alla seconda, cioè ben sette canti dopo aver trovata e accennata la prima? Non era assai piú ragionevole, che, scendendo i poeti per quella che mena ai lussuriosi, se ne indicasse fin d'allora la cagione? Tale è l'obiezione piú facile di tutte a venire a mente, e, nol nego, la piú formidabile in apparenza. Io però confesso che non me ne sbigottisco punto, parendomi difficoltà assai

[1] *Inf.* XXXIV, v. 82 e seg.
[2] *Inf.* XI, 25.

minore di quelle che s'incontrano a tenere qualsivoglia delle altre spiegazioni. E poi mi si affaccia subito un argomento, che potremmo chiamare estrinseco, tolto cioè dal costume ordinariamente seguito dall'Alighieri. Questo Poeta (come bene avverte il Cesari), [1] « tien sospeso il lettore accennando qui e qua senza piú, e mette nel lettore curiosità: poi viene snocciolando ad una ad una le cose, riserbandosi tuttavia qualcosa da spiegare quando vorrà ». Per esempio, troviamo nel canto II nominata *la fiumana onde il mar non ha vanto,* ma solo nel canto seguente ci avvediamo che questa fiumana dev'essere l'Acheronte: vediamo nel canto V nominata la *Caina,* e bisogna aspettare niente meno che il canto XXXII per sapere quello che essa è: apprendiamo dal canto XXVI (v. 33) dell'*Inferno* che nell'emisfero australe è una montagna altissima; e solamente nell'ultimo canto dell'*Inferno,* o nei primi del *Purgatorio,* riscontriamo che tal montagna è quella del Purgatorio medesimo. E, in generale, il Poeta, come si conviene a chi narra cose vedute e provate da lui, prima ci rappresenta gli effetti e sol piú tardi e quando pare a lui, ce ne accenna le cause e la condizione. Donde appar piú chiara la necessità di spiegare Dante con Dante, anzi il poema col poema stesso, essendo esso meno agevole per ogni altra maniera di sposizione. E perciò, applicando questo principio al caso nostro, ripeto che non mi fa forza l'obiezione suddetta. Ma forse per iscioglierla o almeno indebolirla non mancherebbero altri argomenti piú efficaci. Ognuno sa bene, per esempio, che il Virgilio di Dante è parchissimo di parole e di dichiarazioni, volendo che il suo discepolo si aiuti col proprio ingegno e non di-

[1] *Bell. di Dante.* Dial. X e altrove.

mandi inutilmente. Onde gli serba questa spiegazione, quando il ripetersi della prima apparenza ne rendeva piú grande e giusta la curiosità; e se ben mi appongo, anche quando il peccato della violenza, contrario all'amore del prossimo, ricordava piú facilmente la sconfitta che esso ebbe dalla morte di Cristo, avvenuta appunto per forza di grande amore (e non a caso è quivi rammentata l'opinione d'Empedocle, che il mondo abbia piú volte sentito amore e sia stato mosso a ritornare nel primo caos). E poi la prima di queste *ruine* era forse inesplicabile anche a Virgilio stesso, e ci volle la seconda, piú scoscesa e difficile della prima, perché egli arrischiasse quella sua congettura; tanto piú che il muoversi delle pietre sotto i piedi di Dante

(quelle pietre che spesso moviensi
Sotto i miei piedi per lo nuovo carco) [1]

avea reso pensoso il Poeta, e Virgilio, avvedutosene, tentò di dargliene la ragione, quasi dicendogli copertamente che se quelle pietre sotto di lui, cristiano vivo (cioè uomo in grazia di Dio), tremavano (*moviensi*), non era da maravigliarsene, perché risentivano in qualche parte ciò che avevan sentito alla morte di Cristo.

Finalmente il cortese lettore vorrà sapere chi sia quel commentatore, solo, per quanto io mi conosca, a cui è balenata chiaramente questa ingegnosa e felice spiegazione della *ruina.* [2] Ed io senza indugio glielo indicherò in Don Luigi Bennassuti Veronese, autore

[1] *Inf.* XII, 23.

[2] Un cenno di questa interpretazione si trova pure nelle *Bellezze di Dante* di Antonio Cesari.

d'un ampio *Commento sulla Divina Commedia*, da lui stesso poi compendiato per le scuole, nel quale, se l'amor di sistema ha forse indotto l'autore a vedere talora in Dante quello che non vi è, nondimeno questo stesso amore di sistema, movendolo a considerare il poema dantesco nel suo insieme e nelle sue proporzioni, gli ha fatto dire e accennare non poche cose belle e sublimi, che meritano di essere studiate dai dotti. Fra le quali essendomi parso che l'esposta di sopra non fosse da disprezzarsi, mi piacque esaminarla un poco, e confortarla di ragioni, quantunque non nutra grande speranza che possa venire adottata dal maggior numero dei cultori di Dante.[1]

[1] Così è avvenuto; che si segue a mendicare spiegazioni di questo passo, fra vecchie e nuove, rigettando quella sola che racchiude un senso profondo, ben determinato, e degno del gran Poeta.

IV

IL MITO DELLE FURIE IN DANTE

(Estratto dalla *Nuova Antologia*, Serie 2ª vol. XVI, pag. 627 e segg.)

I

Dopo le allegorie del primo e secondo canto, uno dei passi di piú incerta interpretazione nella cantica dell'*Inferno*, è certamente quello che ritrae il pericolo corso dal Poeta di diventare freddo smalto, quando le Furie, rizzate sopra una torre, con minacciose parole chiamano Medusa. Anzi questo luogo ha per avventura incontrato peggior sorte delle stesse simboliche fiere e di quanto altro precede la entrata di Dante in Inferno, poiché le tre fiere si possono ormai considerare come spiegate con sufficiente probabilità da Giacinto Casella, per coloro almeno che vogliono davvero interpretare Dante con Dante stesso;[1] e parimente le tre donne, dopo la felice spiegazione che il Ruth fece della Lucia,[2] non presentano serie difficoltà, e si può dire ormai che tali questioni, uscite dal campo delle mere congetture, offrano agli uomini intelligenti e discreti una relativa certezza. Al contrario questo passo di che parliamo, per quanto ci è riuscito di indagare fin qui, non ha avuto che congetture, varie bensí e piú

[1] Vedi addietro, *Disc.* III.
[2] Vedi addietro, *Disc.* I.

o meno ingegnose, ma non fondate sovra alcuna solida base fondata sul contesto del poema stesso; né altrimenti poteva essere, perché le indicazioni date dal Poeta sono cosí vaghe e generiche, e si prestano a tante interpretazioni che, mentre nissuna si può dir assolutamente falsa, ancora non si è mostrato se alcuna di quelle abbia chiari contrassegni di verità e di perfetta convenienza con ciò che segue o precede. D'altra parte la spiegazione allegorica di tal passo deve apparire di somma importanza anche a coloro che, forse per leggerezza di studj e di considerazioni, trascurano le allegorie chiamandole giuochi d'ingegno e ricerche futili e vane; poiché in questo luogo il Poeta stesso, contro la sua usanza, ci avverte e quasi ci impone di penetrare al di là del velo poetico, per iscoprire la dottrina ivi contenuta. Credo pertanto che non parrà tempo gettato, né tornerà sgradito, se tenterò di chiarire cotesto passo, non coll'intendimento di aggiungere nuove congetture, o di dir cose non mai dette (condizione questa difficile nell'interpretazione di libri già tante volte commentati, e, ad ogni modo, quasi impossibile in Dante), ma di stabilire qualche fondamento saldo e certo, ricavato cioè dalla struttura stessa del poema e da altri passi del medesimo, e cosí fra le varie spiegazioni trar fuori quella che meriti d'esser riguardata piú che semplice congettura. Per ottenere tale intento nel modo piú chiaro e piú agevole, tre cose mi restano a fare: recar prima qui tutto per disteso il brano sovraccennato; far conoscere in secondo luogo un buon numero almeno delle spiegazioni antiche e moderne che se ne sono date, senza che stimi per altro di doverle ad una ad una confutare, bastandomi, a generale confutazione, il carattere che tutte hanno di semplice probabilità; e finalmente studiare

prima il mito delle Furie in relazione cogli altri personaggi mitologici dell'Inferno, e determinato bene il loro posto e significato, trovare, con opportuni riscontri d'altri luoghi, il senso dell'allegoria contenuta nel minacciato pietrificamento del sommo Poeta.

II

I due poeti, dopo avere traversato nella barchetta di Flegias la palude stigia, e le fosse che vallano la terra di Dite, approdano all'entrata di essa, dove veggono piú di mille *dal ciel piovuti*, che stizzosi vogliono impedire a Dante di passar quelle porte. Indarno il mantovano scrittore parla loro segretamente, ché essi, udite poche parole, si richiudono dentro; ed egli, tornato a Dante, cerca di confortarlo col fargli sperare che a momenti giungerà tale per cui la terra sarà loro aperta. Mentre se ne stanno ad aspettare, Virgilio, per viepiú rianimarlo, gli racconta d'essere stato altre volte all'Inferno, e di conoscer bene tutto quel luogo:

Ed altro disse, ma non l'ho a mente,
  Però che l'occhio m'avea tutto tratto
  Vêr l'alta torre alla cima rovente,
Ove in un punto furon[1] dritte ratto
  Tre furie infernal di sangue tinte,
  Che membra femminili avieno ed atto;
E con idre verdissime eran cinte;
  Serpentelli e ceraste avean per crine,
  Onde le fiere tempie erano avvinte.
E quei che ben conobbe le meschine
  Della regina dell'eterno pianto,
  Guarda, mi disse, le feroci Erine.

[1] Al. *vidi*.

Questa è Megera dal sinistro canto:
  Quella che piange dal destro, è Aletto;
  Tesifone è nel mezzo; e tacque a tanto.
Coll'unghie si fendea ciascuna il petto,
  Batteansi a palme, e gridavan sí alto,
  Ch' i' mi strinsi al poeta per sospetto.
Venga Medusa, sí 'l farem di smalto
  (Gridavan tutte riguardando in giuso),
  Mal non vengiammo in Teseo l'assalto.
Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso,
  Chè se il Gorgon si mostra, e tu 'l vedessi,
  Nulla sarebbe del tornar mai suso.
Cosí disse 'l maestro; ed egli stessi
  Mi volse, e non si tenne alle mie mani,
  Che con le sue ancor non mi chiudessi.
O voi, che avete gl'intelletti sani,
  Mirate la dottrina che s'asconde
  Sotto il velame degli versi strani ».

Jacopo della Lana prende le Furie come personificazioni dell'ira, e le mette in relazione col pantano degli iracondi, che circonda la città; se non che le distingue secondo le tre cattive tendenze che aiutano l'ira, e sono la incontinenza, la malizia, la bestialità, e, a proposito di Medusa, conclude: « Chi si lascia a tali vizj vincere, si disumana e diventa insensibile pietra ».

Secondo le Chiose anonime pubblicate dal Selmi, Megera vale incontinenza, Tisifone bestialità, Aletto malizia.

Pietro di Dante, al quale si attribuisce un commento latino della D. C., vede nelle Furie il simbolo della superbia, figurandosi in Aletto il cattivo pensiero, in Tisifone la cattiva parola, in Megera la cattiva operazione del superbo. E, per tacere qui di altre sot-

tigliezze allegoriche, interpreta il mito di Medusa in questo senso, che Dante, mirando gli atti e gli spaventi de'superbi, sarebbe diventato pietra, se la ragione non l'avesse difeso.

La stessa interpretazione si trova sostanzialmente in Benvenuto da Imola, il quale, piú chiaramente ancora, riconosce in Medusa il terrore, che istupidisce e riduce l'uomo come un sasso.

L'Ottimo Commento, pur ritenendo la distinzione di pensiero, parola, opera, vede rappresentata nelle Furie l'eretica malizia, e Medusa interpreta dimenticanza.

L'anonimo Trecentista vede pur nelle Furie gli effetti dell'ira, e in Medusa l'oblivione per la timidezza.

Iacopo di Dante non differisce da questi quanto alle Furie, e nella Gorgone trova l'*appetito di peccato.*

Il Boccaccio nelle Furie riscontra anch'esso gli effetti dell'ira in pensieri, parole ed opere, e nella Medusa i beni umani che rendon freddi gli uomini nel divino amore, e nella carità del prossimo.

Secondo il Da Buti, le Furie significano le radici e il nascimento della superbia e dell'invidia procedenti da malizia, e Medusa è quella che fa diventare il peccatore ostinato; ma altrove il medesimo commentatore ricorre anch'esso al pensiero, parola ed opera, e, per Medusa, al simbolo del terrore.

Nelle chiose sopra Dante, pubblicate da lord Vernon Medusa è considerata come « il diletto sensuale ».

Il Landino riscontra nelle tre Furie l'eresia, la violenza e la frode, come contrapposto ai tre vizî piú leggieri, rappresentati nelle fiere della selva; e in Medusa, i lusinghevoli diletti delle cose mondane.

Il Bargigi pone nelle tre Furie il mal pensiero, parola ed opera, e in Medusa, i beni mondani che rendono l'uomo ostinato ed incorreggibile.

Passando ai moderni commentatori, il Lombardi vede nelle Furie il pentimento, e in Medusa la libidine, causa principale dell'apostasia. Il Costa spiega: « Guardatevi dalle false lusinghe della voluttà, la quale fa gli uomini materiali ». Il Biagioli pure concorda col Costa. Il Cesari pure non discorda sostanzialmente. Il Fraticelli, il Bianchi e Gregorio di Siena spiegano le Furie col rimorso che tormenta piú specialmente i delitti di pura malizia, e Medusa per la libidine. Il Blanc, il Filalete ed altri tedeschi considerano Medusa come figura del dubbio e dell'eresia, che spegne la fede. L'Andreoli vede nelle Furie la punizione dei peccatori, e in Medusa il terrore che avrebbe arrestato Dante nella sua contemplazione dell'Inferno. Il Ruth vede nelle Furie la superbia, l'avarizia e l'invidia, e in Medusa l'orrore della ribellione. Il Bennassuti crede che Dante sia tentato di disperazione. Il Giuliani vede nelle Furie le passioni dell'ira, e in Medusa la sensualità che spegne l'amore verso Dio e verso l'anima propria. Lo Scartazzini finalmente vede nelle Erinni la mala coscienza, e in Medusa il dubbio contro la fede, che la mala coscienza chiama in soccorso, e che rende l'uomo insensibile come pietra.[1]

[1] Il chiariss. signor Can.co Carmine Galanti (che or piangiamo estinto) mi fe' dono per sua cortesia d'un opuscolo sulla nostra questione, nel quale prova che le *Furie* sono la lussuria, la superbia e l'avarizia, vedute da molti commentatori nelle tre fiere del Canto I dell'*Inferno;* la *Medusa* è il *demone della disperazione;* e la tentazione mossa al Poeta è d'*eresia*, poiché l'aspetto de' suoi peccati simboleggiato nelle Furie, e il ricordo della punizione di Medusa, lo indurrebbero a credere che la sua *iniquità* fosse *maggiore della divina misericordia*, il che è un errore contro la fede. Non occorre dire che anche questa spiegazione non ha per me miglior fondamento di parecchie delle surriferite.

Come si vede da questa rapida rassegna che abbiamo fatto delle principali opinioni manifestate sull'allegoria del presente passo dalla maggior parte dei commentatori, tutte, nelle lor varietà, si riducono a queste poche. Le Furie simboleggiano, o furiose passioni d'iracondia e di superbia nelle tre forme del pensiero, della parola e della azione; o altri peccati puniti fuori e dentro Dite; o i rimorsi che traggon l'uomo alla disperazione col terrore dell'ira divina: e Medusa è figura o dell'ostinazione nel peccato, o del piacere, o del dubbio, o della disperazione. E, per quanto si cerchino altri commentatori, sarà difficile poter trovare un'opinione sostanzialmente diversa da queste. Dai pagani stessi le Furie ci sono rappresentate in modo, che chiaro se ne ricavi un significato morale, non dissimile da quelli qui indicati, poiché o sono esse le ministre della Nemesi degli Dei, le quali vanno in traccia del colpevole finché non l'hanno fatto cadere nella punizione, e figurano, come attesta Cicerone,[1] i rimorsi della coscienza che straziano l'animo dell'uomo reo d'un grave delitto; ovvero sono quelle, che, senza cessare di eseguire la volontà degli Dei, pur si deliziano di quanto è piú funesto agli uomini, seminano discordie e guerre, e gavazzano nel sangue e nelle stragi.[2] La Medusa poi o Gorgone, divenne, come le favole attestano, un'armatura, con la quale o Giove o Minerva o altri Dei spaventavano i nemici (l'ègida), e in Omero[3] noi troviamo, che Ulisse, disceso all'inferno per parlare con Tiresia, dopo avere tenuto colloquio con

[1] Pro *Roscio*, capo 24.
[2] Virg. *Æn.*, lib. VII.
[3] *Odiss.* lib. XI.

questo indovino e con altre illustri ombre, avrebbe voluto trattenersi ancora per parlare con Teseo e Piritoo:

E que' duo forse mi sarien comparsi
Teseo e Piritoo, gloriosa prole
Degl' immortali Dei. Ma un infinito
Popol di spirti con frastuono immenso
Si ragunava; e
.....in quella un improvviso
Timor m'assalse, non l'orribil testa
Della tremenda Gòrgone la diva
Proserpina inviasse a me dall'Orco,
(Vers. PINDEM.).

il qual passo somiglia pur assai a quello di Dante, tanto per il personaggio che teme, quanto per Proserpina che manda la Gorgone; poiché le Furie che vorrebbero mostrarla a Dante, sono appunto le ancelle di Proserpina:

..... le meschine
Della regina dell'eterno pianto;

e ancora per la provenienza della Gorgone, che in Omero viene dalla casa di Dite, cioè dalla parte piú profonda dell'inferno, sede stessa della regina, come in Virgilio; e sino per la menzione di Teseo (*Mal non vengiammo in Teseo l'assalto*). E non è improbabile che Dante, giovandosi di qualche citazione dell'*Odissea*, pigliasse da questo passo l'idea della minaccia fattagli dalle Furie. Anzi questa medesima rassomiglianza potrebbe favorire l'opinione di coloro, che vedono nella Medusa dantesca il simbolo dello spavento, ossia uno spauracchio per distorre il poeta dal suo viaggio, e farlo diventare immobile come pietra.

Ma piú su sta monna luna. Qui non si tratta di semplici ragioni di convenienza; non si tratta, cioè, di

vedere se queste o altre spiegazioni possano star bene nel luogo dantesco (ché in tal caso la questione non potrebbe mai fare un passo); ma si tratta di vedere se si potesse scoprire nel poema stesso qualche indizio per determinare la spiegazione del mito, e se dalla simmetria e struttura generale di esso o da riscontri troppo esatti, perché s'abbiano a dire casuali e fortuiti, sorgesse per avventura una morale ed estetica necessità di preferire una spiegazione, scartando, come congetture e lavori d'ingegno, tutte le altre.

Poiché sta in saldo per me, che la via piú sicura per interpetrar Dante sia il riscontro del poema colle altre sue opere, e soprattutto poi col poema stesso, vedendosi una mirabile unità e concordia fra le sue parti ed immagini, e quasi lo sbozzo di un unico e colossale disegno, che egli lascia finire e determinare dall'attento studio de' suoi lettori.

E infatti, quando dico riscontro del poema col poema, non intendo tanto per le parole o le frasi, quanto per le convenienze e corrispondenze matematiche fra parte e parte, e per le immagini e i concetti generali. La *Divina Commedia*, come tutti i grandi poemi, somiglia ad un sistema mondiale, ove tutte le parti sono bilanciate per guisa, che l'una sia contrappeso e faccia simmetria all'altra; e chi con sicurezza ne conosca una, può per essa determinare l'indole e la qualità della parte corrispondente, per quanto oscura gli si appresenti. Sembra anzi che Dante, non avendo potuto o voluto dir tutto esplicitamente e chiaramente al suo luogo, si sia ingegnato di supplire, ora con richiami e cenni passeggieri che ti giungono inaspettati e facilmente ti fuggono d'occhio, ma che, bene osservati, spiegano altre espressioni men chiare; ora con paralleli di invenzioni, d'immagini, di concetti, o con ravvicinamenti simbolici

di cose che parevano diverse, delle quali poi l'una chiarisce l'altra. Frequenti sono i casi ne' quali una espressione che vien seconda, illustra la prima; e diresti che il Poeta l'abbia aggiunta a bella posta perché il lettore non restasse incerto; come nel primo canto, quando la *via* che nel terzo verso è chiamata *diritta*, piú sotto ha il nome di *verace*, quasi a significare che per quella via si mette capo alla *verità*, cioè all'oggetto della vita contemplativa, nella quale Dante ripone la suprema beatitudine; e nel secondo canto, poco dopo l'espressione vaga e indeterminata, *l'alto effetto e il che e il quale*, segue l'altra determinata *l'alma Roma e il suo impero*, che ha chiaro riscontro con la precedente. E di tali esempi molti mi è venuto fatto di notare leggendo l'opera dantesca, e piú se ne noterà, quanto più d'attenzione e di cura si ponga nello studiarla. Che se vogliamo esempj di riscontri e paralleli nei concetti, mi basti ricordare, fra i moltissimi, la relazione stabilita nel c. XVI dell'*Inf.* fra la lonza del primo canto e Gerione, per mezzo della corda che, destinata dal Poeta a prender l'una, prende invece l'altro, con che egli ci viene a dire, per chi vuole ascoltarlo, che tutte e due quelle figure significano lo stesso vizio, e cosí illustra quanto oscuramente era accennato nel primo canto del poema;[1] e non meno potrei ricordare il ravvicinamento di Lucia coll'aquila, nel canto XI del *Purgatorio*, pel quale ravvicinamento il simbolo di Lucia, poco chiaramente manifestato nel canto II dell'*Inferno*, riceve luce dal simbolo dell'aquila, e questo alla sua volta si illustra viepiú per l'aquila de' giusti nel cielo di Giove.[2]

[1] CASELLA, *Canto a D. A. con un discorso intorno alla forma allegorica* ecc. *della D. Commedia*, Firenze, Barbèra, 1865.

[2] Vedi in questo volume il *Disc.* I.

III

Posto questo principio, passiamo ad esaminare la questione, cercando qual sia il vero significato delle Furie e di Medusa. E prima, non vi ha dubbio che il punto piú difficile, e anche il piú importante, consista nelle Furie. Una volta chiarito il loro senso allegorico, e il fine che si propongono verso Dante, la Medusa, figura secondaria, e semplice mezzo per ottenere quel fine, viene a coordinarsi col mito principale, e riceve luce da quello. Ora, quanto al significato delle Furie, per procedere ordinatamente, tenteremo di desumerlo: 1° dal posto che occupano nell'inferno dantesco, ossia dal cerchio a cui sembrano presedere; 2° dalle proprietà che loro il poeta attribuisce, figura, attitudini, nome ed altro.

Essendo l'*Inferno* dantesco diviso chiaramente in due parti principali (che sott'altro aspetto diventano tre), cioè nei cerchi esterni a Dite, e nella città di Dite, divisione su cui insiste il Poeta medesimo nel canto XI della 1ª Cantica, si può in primo luogo dimandare se il significato morale delle Furie abbia relazione coi cerchi anteriori alla città di Dite, o con quelli contenuti dentro la città stessa. Ma perché ciò si intenda meglio, non sia grave al lettore ch' io gli richiami a mente per tratti generali la partizione dell'Inferno dantesco.

Come l'autore ci avverte nel canto ora citato, fuori della città di Dite sono puniti i peccati piú leggieri, cioè quelli dell'*incontinenza*, con quest'ordine: 1° cerchio (o limbo); rei del peccato originale, per mancanza di battesimo; 2° lussuriosi; 3° golosi; 4° avari, e pro-

dighi; 5° iracondi, accidiosi, superbi, invidiosi; ossia tutti que' peccati d'incontinenza, che hanno radice nell'odio, a differenza dei primi, che hanno radice in un amore disordinato.[1] Dentro la città di Dite, al contrario, sono puniti i peccati piú gravi, in quest'ordine: 6° eretici ed epicurei; 7° violenti contro il prossimo, contro sé stessi, contro Dio e la natura; 8° frodolenti di varie specie; 9° traditori. Ora si può notare che quanti sono i cerchi, altrettanti sono i demòni o mostri principali, tolti dalla mitologia greca, che sembrano riferirsi a ciascuno, oltre ad altri minori che si trovano nelle suddivisioni de' cerchi stessi, e dei quali non accade parlare. I primi sono Caronte barcaiuolo, che vediamo approdare alla riviera esterna d'Acheronte, per prendere i dannati, e portarli sino al cerchio primo, ossia al limbo; Minosse che troviamo giudice *nell'entrata* del secondo cerchio; Cerbero, posto nel cerchio de' golosi, o nel terzo; Pluto (dio della ricchezza) preposto agli avari ed ai prodighi, nel quarto; Flegias, barcaiuolo, che approda all'orlo della palude stigia, o del quinto cerchio, e porta i dannati all'altra riva, dove la città stessa è situata: le Furie, sedute, come per guardia, sopra una torre dalla cima rovente, che sembra un contrafforte della città di Dite; il Minotauro, sopra lo scoscendimento che conduce ai violenti; Gerione, la *sozza immagine di frode*, nuotante nel baratro donde si cala ai frodolenti; i Giganti, che posano i piedi sull'ultimo cerchio, dove son puniti i traditori.

Questi nove mostri o gruppi è molto probabile che abbiano relazione coi peccati puniti nei nove cer-

[1] Vedi Isidoro Del Lungo, presso la *Nuova Antologia*, aprile 1873, e anche quel che diremo sul Filomusi Guelfi e sul Trenta, in questo volume.

chi; ed alcuni ve l'hanno tanto chiara, che non se ne può dubitare. Tali sono Cerbero con tre gole, che manda sempre fuori i latrati della fame, e che si acqueta solo quando morde la terra; rappresentante non dubbio dell'appetito insaziabile dei piaceri materiali e sensuali (terra), e piú particolarmente dei piaceri della gola; Pluto, il cui nome suona ricchezza, e che però simboleggia naturalmente il desiderio sfrenato della ricchezza; il Minotauro, chiaro rappresentante della violenza contro il prossimo e contro la natura, perché nato da un accoppiamento di una donna con un toro, e perché mangiatore di uomini; ed esso stesso un misto d'uomo e di bestia, dunque un *uomo bestiale*, onde il Poeta stesso chiamalo *ira bestiale*;[1] Gerione, finalmente, intorno al quale non può sorgere questione, poiché lo troviamo chiamato *sozza immagine di frode*.[2] Quelli che lasciano qualche dubbio sul loro significato e sopra la relazione loro coi singoli cerchi, sono gli altri cinque: Caronte, Minosse, Flegias, le Furie, e i Giganti. Ma, tenuto conto della diligenza e del genio simmetrico del Poeta, si può supporre che anch'essi abbiano una relazione cogli altri cinque cerchi. Minore è la difficoltà quanto ai Giganti, come quelli che, essendosi ribellati al supremo Rettor delle cose, ben presiedono ai traditori, ossia a coloro che offesero chi aveva piú ragione di fidarsi di loro;[3] nel che il loro significato è parallelo a quel di Lucifero, cui essi, piú in alto, fanno corona. Quanto a Caronte, parmi convenientissimo porlo in relazione col primo cerchio del limbo, dove esso porta continuamente le anime tutte,

[1] XII, 33, (cifr. XI, *la matta bestialitade*).
[2] XVII, 7.
[3] Vedi c. XI, v. 53.

sia che debbano restare in quel cerchio, sia che debbano passar oltre; tutte simili in ciò solo, che, peccando senza poi convertirsi, ritornarono, per lo meno, nella condizione stessa in cui si trovavano innanzi al battesimo. Esso dunque sarebbe il rappresentante del mondo colle sue lusinghe, il VECCHIO *bianco per* ANTICO *pelo*, che, rinnovando la primitiva tentazione del serpente, tira le anime al peccato *per cenni come augel per suo richiamo*, che è quanto dire, adesca gli uomini al male per mezzo di quelle attrattive, che alla natural debolezza di ciascuno sono piú acconcie. Minosse è comunemente interpretato per la *mala coscienza*, che giudica inappellabilmente chi ha commessa una colpa; la mala coscienza che suole cominciare, insieme colla malizia, al primo peccato di lussuria; e però convenientemente è preposto al cerchio de' lussuriosi, ma in qualche modo anche a tutti i peccati volontarj, per ciascuno de' quali si rinnova in noi il giudizio della coscienza, che sempre ci condanna a pena maggiore. Restano pertanto Flegias e le Furie, come restano d'altra parte due cerchi che aspettano i loro presidenti. A quale dei due simboli saranno da riferirsi i rei di passioni d'odio contro il prossimo, e a quale gli eretici, o i peccatori ribelli intellettualmente a Dio? I commentatori vedono comunemente in Flegias il rappresentante dell'ira, mossi dal traversar egli la palude ove appunto stanno gl'iracondi, e dall'aver esso per ira abbruciato il tempio d'Apollo che aveva violato la sua figlia Coronide. Io, con molto migliori ragioni, credo Flegias presidente della città di Dite, come Caronte del limbo: 1° per il suo nome stesso che significa *fuoco*, e però ben si conviene colla *città del fuoco*,[1] e

[1] x, 22.

con quel nocchiero che riceveva l'avviso e facea rendere la risposta col fuoco; e Dante conosceva assai bene questa etimologia, come apparisce dall'allusione al *Flegetonte*;[1] 2° perché, quando Flegias si appresenta colla barchetta gridando *Or se' giunta, anima fella*, Virgilio gli risponde:

> Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto....
> Piú non ci avrai se non passando il loto;

col qual verso ultimo gli vien a dire: non ci avrai teco, in tua compagnia, se non quanto è necessario per passare il fango; perché ricordiamoci che Flegias non portava le anime iraconde nella palude, ché quelle non avean bisogno di barca, ma portava le anime meritevoli di stare dentro Dite, e che però non doveano toccar l'acqua riserbata ad altri peccatori; 3° perché l'espressione *anima fella*, non attribuita mai agli incontinenti, si vede per lo contrario attribuita, proprio come distintivo particolare, alle anime della città di Dite, quando Virgilio,[2] dato ragione a Dante perché gli incontinenti sono separati dalle anime di Dite, usa queste parole:

> Tu vedrai ben, perché da questi *felli*
> Sian dipartiti, e perché men crucciata
> La divina giustizia li martelli;

donde si può inferire che Flegias presiede ai *felli*, e che, quando vede levarsi due lumi sulla riva opposta, crede che sia giunta qualche *anima fella*; 4° perché il delitto principale di Flegias non fu l'ira, ma il *sacrilegio*, l'offesa fatta ad Apollo abbruciandogli il tempio;

[1] C. XIV, v. 134 e seg.
[2] XI, 88.

onde egli si acconcia meglio a rappresentare gli *eretici* che gli *iracondi* (anche nell'ipotesi che nella palude ci sieno solamente degli iracondi); e Virgilio stesso, che certo ebbe tanta parte nei concetti generali e particolari dell'*Inferno* dantesco, pone Flegias proprio dentro il Tartaro, che corrisponde alla città di Dite dantesca, e ve lo pone, sotto quale imputazione? proprio sotto quella dell'empietà. Si rammentino i versi.[1]

.....Phlegyasque miserrimus omnes
Admonet et magna testatur voce per umbras:
Discite justitiam moniti, et NON TEMNERE DIVOS.

5° perché finalmente gli altri rappresentanti dei cerchi dell'incontinenza, piuttosto che malfattori, sono semplici ministri dell'ira divina, mentre un vero malfattore è Flegias, il quale perciò sta bene dentro la città di Dite, in serie co' suoi degni compagni, omicidi, ladroni e ribelli, quali sono il Minotauro, Gerione e i Giganti. Se pertanto a Flegias abbiamo trovato il posto conveniente, alle Furie altro cerchio non resterà che la palude stigia, quella ove si stanno riuniti i quattro peccati d'incontinenza, nascenti dall'odio; ed esse ne saranno le vere rappresentanti. Nella qual sentenza pare che s'accordino quasi tutti i commentatori, inquantoché ritrovano in esse, come abbiam veduto, o l'ira o la superbia; e alcuno, anche l'invidia.

IV

Veduta, per esclusione, la convenienza di tale significato, passiamo ora a vedere se gli attributi che loro dà il Poeta vi si acconcino bene. Questi possonsi

[1] *Aen.*, VI, 618 e seg.

ridurre ai seguenti: stanno a guardia di una torre, pronte a rizzarsi come un lampo, se scorgano qualche novità, la quale idea gli fu suggerita da Virgilio nel VI dell' *Eneide*, ché egli pure pone Tesifone seduta sopra una torre all'entrata del Tartaro, di fianco alla porta:

Porta adversa ingens, solidoque adamante columnae,
Vis ut nulla virum, non ipsi excindere ferro
Coelicolae valeant. Stat ferrea turris ad auras,
Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta,
Vestibulum exsomnis servat noctesque diesque. [1]

Inoltre le Furie sono insanguinate, hanno membra e movimenti femminili, sono cinte di idre verdissime, e hanno per crine serpentelli e ceraste, legate intorno alle tempie. Attributi tutti, che il Poeta prese facilmente dai poeti latini, per esempio, da Virgilio nella *Georgica.* [2]

.... Coeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides.....

o da Ovidio [3]

.... Tisiphone madefactam sanguine sumit
Importuna facem, fluidoque cruore rubentem
Induitur pallam, tortoque incingitur angue;

o ancor meglio da Stazio [4]

Centum illi (*Thisiph.*) stantes umbrabant ora cerastae
Turba minor diri capitis.....
..... riget horrida tergo
Palla, et coerulei redeunt in pectore nodi;

o da altri.

[1] *Aen.*, VI, 552.
[2] IV, 483.
[3] Met. VI, 480.
[4] I, 103.

Seguono altri particolari: l'essere ancelle di Proserpina, la loro ferocità (*le feroci Erine*), i nomi che portano, e lo stare, in mezzo alle altre due, Tesifone, come la principale, la quale ha a destra (a sinistra del Poeta) Megera, e a sinistra (a destra del Poeta) Aletto che piange; se non che dal modo con cui è detto, sembra che il pianto sia proprio di tutte e tre, poiché gli atti che seguono descritti, cioè, il fendersi colle unghie, il battersi colle palme, e il gridar alto costituiscono il senso piú complesso della voce *pianto*.

Tutti questi particolari attribuiti alle Furie e conformi alla tradizione classica, vengono, senza bisogno di dimostrazione, a concludere ferocità, sete di sangue, odio, rabbia, disperazione; e pare che il Poeta si ispirasse all'Aletto virgiliana:[1]

> ..... cui tristia bella,
> Iraeque, insidiaeque et crimina noxia cordi.

o da quel che dice la Furia stessa piú oltre:[2]

> .... Bella manu, letumque gero.

Acconciamente dunque le Furie ritraggono quelle passioni d'ira, di superbia, d'invidia, che sono punite nello Stige, e che conducono l'uomo a gravi delitti di sangue, puniti dentro la città di Dite e rappresentati nei mostri che là presiedono agli ultimi tre cerchi.

Ma una obiezione, apparentemente di qualche peso, può sollevarsi contro questa nostra dimostrazione; cioè, per qual ragione se le Furie simboleggiano i peccati puniti nello Stige, stiano esse fuori della palude stessa, anzi siedano sopra una torre della città di Dite, la

[1] *Aen.*, VII, 325
[2] VII, 455.

qual cosa sembrerebbe piuttosto metterle in relazione coll'eresia, punita nel cerchio che è limitato e circondato dalle torri medesime. Osservo primieramente che l'idea di collocare le Furie sedute sopra una torre della città fu certamente suggerita a Dante, come notammo di sopra, dall'esempio di Virgilio: di poi è da considerare, che le mura della città tanto appartengono al cerchio quinto come al sesto, appunto perché servono di confine tra l'uno e l'altro; e che le Furie, stando volte verso la palude dalla quale sola può venire l'assalto, guardano il cerchio quinto. Aggiungo che fra un ripa e l'altra della palude vi è corrispondenza, mediante le due torri, che si danno e rendono il segnale colle fiammelle, quasi a significare che esse trovansi amendue in un territorio comune. Infine, la collocazione delle Furie tra un cerchio e l'altro, tra gli ultimi degli incontinenti e i primi dei *felli*, è appropriata moltissimo a denotare che le passioni dell'odio predispongono ai peccati piú gravi, o, se si vuole, armano e difendono, contro ogni assalto dell'amor divino, i cuori induriti degli eretici e dei peccatori di violenza e di frode. E poi, per riferire le Furie unicamente al cerchio sesto, bisognerebbe considerarle come personificazioni dell'eresia, il che non si potrebbe senza sforzo, anche nell'idea di coloro che l'eresia stessa veggono raffigurata in Medusa.

Se dunque le Furie, per legge di convenienza cogli altri personaggi infernali e pei loro stessi attributi, si manifestano come rappresentanti de' peccati puniti nella palude stigia; essendo questi peccati in numero di quattro; ira, accidia, invidia, superbia; sorge la questione, se tutti esse li rappresentino, ovvero uno solo, o quale di preferenza tra quelli. Prima di tutto, è da ricordarsi che quei quattro peccati hanno, come già

accennammo, un fondamento comune, che è l'appetito d'odio, al contrario dei tre superiori, originati da appetito di amore, e il Poeta, che li ha messi tutti nello stesso cerchio fra l'acqua o il fango, mostra bene di averlo notato; onde potrebbero le Furie rappresentarli tutti in generale, personificando la brama sfrenata di nuocere e far del male altrui. Infatti, le Furie sono ritratte dal Poeta non con proprietà diverse a ciascuna, ma comuni a tutte e tre, e fino l'invocazione di Medusa e' la fanno a una voce. E neppure dai nomi loro si potrebbe dedurre una distinzione sostanziale di significato, poiché, se questi nomi si spiegano secondo la maniera errata di Fulgenzio (*Mithol.*) e dei commentatori antichi, in tal caso esse non hanno altra distinzione che quella di pensiero, parola ed opera, distinzione di grado nel vizio, non di vizio; se poi si spiegano, secondo il loro vero valore, *Megera*, per odio o invidia; *Aletto*, incessante; e *Tesifone*, vendetta della morte; allora si avrebbe il solo concetto dell'odio o dell'invidia, che *non cessa* fino che *colla morte* non si è *vendicata* dell'avversario.

Ed io credo, che questo concetto sia quello rappresentato veramente dalle Furie. Esse per me simboleggiano, o solamente o principalmente almeno, l'invidia, concepita come un odio mortale agli uomini, come l'opposto dell'amore verso il prossimo, che anche altrove il Poeta contrappone a questa brutta passione.[1] Gli atti delle Furie, tostoché hanno scorto Dante, quel lacerarsi il petto, quel battersi colle palme, quel gridare alto e quel piangere, accennano indubbiamente alla disperazione impotente dell'invidioso, che vede altri privilegiati d'alcun bene ed onore: perché l'in-

[1] Vedi *Purg.*, XII, v. 38 e 39.

vidia, secondo il noto proverbio, macera e consuma chi ne è reo e, come dice Ovidio,[1]

> ..... carpit et carpitur una;
> Suppliciumque suum est .....

e il colore de' serpi che fanno loro da cintura, *verdissimi*, non *cerulei* come quelli di Virgilio o di Stazio, colore convenientissimo al rancore prodotto dalla turpe passione, corrisponde veramente al fiele, che Ovidio pone verdeggiante nel petto alla personificazione dell' invidia (*pectora felle virent*, loc. cit. 777), come l' irrequietezza delle Furie ha riscontro coll' invidia medesima che, secondo Ovidio, *Nec fruitur somno vigilantibus excita curis*, e i serpi che hanno per capelli ricordano i *corpora serpentum* di cui presso Ovidio medesimo si pasce la terribile dea. (Vedi loc. cit.).

V

Posto cosí in sodo che le Furie rappresentano acconciamente l' invidia, sia che questa parola vogliasi prendere in senso stretto o in senso largo (ché ciò non rileva poi grandemente), sarà piú facile spiegare l' insidia tesa da loro al Poeta, e quindi il significato di Medusa. Tutti i commentatori che ho esaminati, sono concordi nel riconoscere in questa insidia figurata una tentazione che per alcuni, come abbiam visto, è di disperazione, per altri è di spavento, di ostinazione, di eresia, o di mondanità o che so io. E qui, poiché abbiamo già parlato dei mostri infernali, non è inutile, né, credo, senza interesse, vedere come con Dante si comportano gli altri, e se può dirsi che prima d'ora egli

[1] *Metam.*, v, 781.

abbia sofferto nessuna tentazione propriamente detta. Ora apparisce chiaro che anche gli altri mostri mitologici, anteriori o posteriori alle Furie, in ciò si uniformano, ch'essi rivolgono a Dante parole od atti minacciosi perch'egli spaventato non osi d'andare avanti; ché se talvolta lo conducono, e fin anche lo portano addosso, ciò fanno costretti e di mala voglia. Il primo caso è di Caronte, di Minosse, di Cerbero, di Pluto (per non parlare qui delle Furie), del Minotauro; il secondo caso è di Gerione e di Anteo; ma di pericoli propriamente detti incorsi dal Poeta, tali che gli impediscano di compiere il mistico viaggio voluto da Dio per propria e altrui emendazione, io non trovo (dentro l'*Inferno*) se non che il sonno che lo piglia all'entrare dell'Acheronte, dal quale egli è risvegliato per un tuono;[1] il rischio di diventar pietra per la testa di Medusa; e un altro rischio, corso nella bolgia dei barattieri, d'esser preso dai demoni che hanno ingannato Virgilio;[2] da tutti e tre i quali egli scampa felicemente; dal primo per mezzo di una potenza celeste (forse Lucia) che lo trasporta all'altra riva, dove un *greve tuono* lo sveglia; dal secondo lo salva Virgilio col volgerlo indietro e coprirgli gli occhi; dal terzo lo preserva Virgilio stesso col prenderlo in braccio e trasportarlo nella bolgia seguente. Tutto ciò non mi è indifferente per istabilire che l'atto delle Furie non sia un semplice e ordinario ostacolo messo al suo viaggio, ma bensí qualche cosa di piú: una vera insidia tesagli, pari a quella del sonno malefico suscitato dal lampo della terra lagrimosa,[3] e alla gherminella con cui cercano di ac-

[1] *Inferno*, III, 130 e seg., IV, 1-3.
[2] *Inferno*, XXIII, 34, seg.
[3] Vedi addietro, *Disc.* II.

chiapparlo i demoni. Un ostacolo ei lo trova anche qui, ma glielo pongono *i piovuti dal cielo*, che appariscono sulla porta della città di Dite e la sbarrano in faccia a Virgilio; ostacolo che non si deve confondere con l'atto delle Furie, il quale forma qui un vero e proprio episodio.

Se dunque l'atto delle Furie si ha da considerare come una insidia e un pericolo, di quale specie saran questi, in senso allegorico? All'idea di un semplice spavento, sia pur maggiore di quelli provati sin qui, non mi acqueterei, perché le Furie stesse con quegli atti minacciosi e frenetici bastavano a spaventarlo; ed anzi pare che esse ricorressero a Medusa soltanto quando videro ch'egli, invece di fuggire, si restringeva al suo Poeta: oltrediché, dello spavento egli ne aveva avuto già abbastanza, scorgendo il suo Maestro ritornare indietro dalla porta della città di Dite chiusagli in faccia. Quanto all'ostinazione e alla disperazione o impenitenza finale (che si vorrebbero simboleggiate nel diventar di pietra), son tutte congetture plausibili; ma cedono certamente all'unica opinione, qui coerente col concetto già stabilito delle Furie. Son queste il simbolo dell'invidia? Ebbene: la tentazione, l'insidia ch'e' tendono a Dante, non può avere altro fine che di renderlo invidioso, ossia di spegnere in lui ogni scintilla d'*amore* (che, come vedemmo, è il contrario dell'invidia), rendendolo *smalto* (*sì l' farem di smalto*), che involge appunto l'idea di durezza e di gelo. Il primo effetto dei piaceri mondani è quello di addormentar la ragione, d'onde il mistico sonno che assale Dante sulle rive dell'Acheronte (corrispondente all'altro *sonno* del primo canto, v, 11, *tant'era pien di sonno*, ecc.), ed allora l'uomo cade nei peccati di sfrenato amore: dall'amore poi di ciò che non dovrebbe amare, egli

sdrucciola necessariamente nell'odio di tutto ciò che non è mondano, in un maledetto egoismo, nemico ugualmente di Dio e del prossimo, e questo vien simboleggiato nel diventare di pietra. Allora, solamente allora, può il peccatore entrare nella città di Dite, cioè perdere la fede, e mettere le mani violente o insidiose nella vita e negli averi del prossimo. Chiaro è dunque che cosa può significare Medusa; non altro che i *beni mondani*, i quali fanno diventare *invidioso*, ossia privano d'ogni buono amore, chi li riguarda; spiegazione la quale, o in senso lato come io la tengo, o in senso ristretto a qualcuno di tali beni, si trova in molti commentatori antichi e moderni. E mi pregio che fra questi sia il Boccaccio, tanto piú degno d'autorità nell'interpretazione del Poema, quanto piú la sua mente ed i suoi studj lo avvicinavano all'altezza del sommo Poeta; il qual Boccaccio propone in sostanza la medesima allegoria che io m'ingegno di dimostrare. Ed ecco le sue parole: « Sono alcuni i quali sempre tengon gli occhi della mente fissi nella loro bella moglie, nelli loro figliuoli, ne' lor bei palagi, ne' lor bei giardini, e questi paion loro da dover preporre ad ogni letizia di paradiso: altri tengono l'animo fisso ai lor cavalli, a' lor fondachi, alle lor botteghe, a' lor tesori; altri agli stati e agli onori pubblichi e a simili cose, e non s'accorgono che questo cotal riguardare è riguardare il Gorgone, cioè gli ornamenti terreni, da' quali e' traggono quella durezza che gli converte in pietra, la quale è di complessione fredda e secca; per la quale possiamo intendere, questi cotali esser freddi del divino amore e della carità del prossimo; e intanto secchi, in quanto i terren secchi né ricevono alcun seme, né fanno alcun frutto ». E piú oltre: « La ragione il fece volgere (Dante) in altra parte, che in quella donde dovea mo-

strarsi il Gorgone, cioè il fece volgere ad altro studio che a riguardare le vanità temporali e a porvi l'animo; il che pregava il Salmista, quando diceva *Averte oculos meos, ne videant vanitatem*, cioè con affetto riguardino costoro le cose temporali, le quali son tutte vane ecc.»[1]. È dunque l'invidia che tenta, mostrando agli uomini le temporali vanità, farli innamorare di queste, e cosí toglier loro dall'animo ogni buono amore: né altro rimedio vi ha contro tanto pericolo, che chiudere gli occhi ai beni terreni ed aprirli invece verso il cielo. Del resto, che Medusa non simboleggi cosa orribile come la morte e il gastigo, ma allettevole e lusinghiera come i beni e i piaceri mondani, si può rilevare anche dal fatto che, mentre Virgilio invita Dante a guardare le Furie, certo brutte e spaventevoli, gli proibisce poi di guardare Medusa, quasi a toglierci ogni dubbio che gli oggetti pericolosi per l'anima non sono i paurosi e deformi, ma gli avvenenti e allettevoli; senza di che, Medusa come simbolo di femminile bellezza, è quasi venuta in proverbio, ed anche il Petrarca, nella canzone alla Vergine, l'adoprò in questo senso, quando disse: *Medusa e l'error mio m'han fatto un sasso.*

VI

Dimostrata, per cosí dire, *a priori*, piú che *a posteriori*, la convenienza di questa spiegazione non nuova né mia, ma da me determinata un po' meglio, resta a vedersi se la medesima potesse illustrarsi con altri luoghi del Poema, e se qui fosse il caso di applicare

[1] Boccaccio, *Comm. alla D. C.*, ediz. curata dal Milanesi. Firenze, 1863, vol. II, pag. 207 e segg.

il metodo dello *spiegare Dante con Dante*. In altre parole, la dottrina qui enunciata, cioè che *i beni mondani guardati dall'uomo lo facciano diventare invidioso e spengano in lui ogni buono amore*, è ella dottrina dantesca? Si trova o no nel Poema? Sí certo, che vi si trova; e cosí chiara e determinata, da far meraviglia che niuno de' commentatori, almeno dei molti da me veduti, non l'abbia messa a riscontro di questo passo controverso. Aprite la cantica del *Purgatorio* al c. XIII e XIV. Quivi Dante racconta come, dopo aver lasciato i superbi, salisse nel ripiano degli invidiosi, e cosí descrive quello che vide:

Ombra non v'è, né segno che si paia:
Par sí la ripa, e par sí la via schietta,
Col livido color della petraia.

Se non che, poco appresso, avendo Virgilio guardato piú sottilmente, si rivolge al Poeta e gli dice:

Ma ficca gli occhi per l'aer ben fiso,
E vedrai gente innanzi a noi sedersi,
E ciaschedun lungo la grotta assiso.
Allora piú che prima gli occhi apersi:
Guardaìmi innanzi, e vidi ombre con manti
Al color della pietra non diversi.

Séguita a raccontare qual supplicio pativano queste ombre:

Non credo che per terra vada ancoi
Uomo sí duro, che non fosse punto
Per compassion di quel ch'i vidi poi:
Ché quando fui sí presso di lor giunto,
Che gli atti loro a me venivan certi,
Per gli occhi fui di grave dolor munto.

Di vil cilicio mi parean coverti;
E l'un sofferia l'altro con la spalla,
E tutti dalla ripa eran sofferti.
. . . . . .
E come agli orbi non approda il sole,
Cosí all'ombre, di ch'io parlava ora,
Luce del ciel di sé largir non vuole;
Ch'a tutte un fil di ferro il ciglio fora
E cuce sí, come a sparvier selvaggio
Si fa, però che queto non dimora.

Parlano i due poeti con alcune di quelle anime, e, mentre si muovono per partire, ascoltano per l'aria delle voci che ricordano esempj d'invidia punita. Primo è quello di Caino, poi quello di Aglauro, in questi termini:[1]

Come da lei (*dalla prima voce*) l'udir nostro ebbe tregua,
Ed ecco l'altra con sí gran fracasso,
Che somigliò tonar che tosto segua;
Io sono Aglauro che divenni sasso:
Ed allor, per istringermi al poeta,
Indietro feci, e non innanzi, il passo.
Già era l'aura d'ogni parte queta;
Ed ei mi disse: quel fu il duro camo,
Che dovria l'uom tener dentro a sua meta.
Ma voi prendete l'esca, sí che l'amo
Dell'antico avversario a sé vi tira;
E però poco val freno o richiamo.
Chiamavi 'l cielo, e intorno vi si gira,
Mostrandovi le sue bellezze eterne,
E l'occhio vostro pure a terra mira;
Onde vi batte chi tutto discerne.

Premettiamo una regola, che si può ritenere come sicura, per l'interpretazione delle pene dantesche, ed è

[1] XIV, 136.

questa; che, come le pene infernali simboleggiano la turpe natura e i funesti effetti del peccato in questo mondo, cosí le pene del Purgatorio rappresentano le opere volontarie di emendazione, che fa il penitente per correggere in sé medesimo le inclinazioni malvagie al peccato. Il qual principio, rispetto ad alcuni gironi, è di chiarissima applicazione; per esempio, in quello degli accidiosi, che corrono sempre con grande celerità[1] e in quello dei golosi, che si affamano e si assetano guardando dei frutti e dell'acqua. Ciò posto, e applicando tal criterio anche al girone degli invidiosi, chi non vede chiara chiara, non solo la dottrina sopra accennata, ma anche in parte gli stessi simboli di cui il Poeta la riveste nell'episodio di Medusa? Gl'invidiosi hanno gli occhi chiusi, perché nel mondo gli tennero aperti verso la terra, invece di guardare le bellezze eterne: e questo li rese inquieti come sparvier selvaggio, cioè li fece uscire dalla loro meta, per odiare coloro i cui beni non potevano avere. Essi insomma ci insegnano a tener gli occhi chiusi, come Virgilio li chiuse a Dante, perché non vedano i beni mondani; onde il Poeta parlando al verso 133 di sé stesso, dice:

> *Gli occhi....* mi fieno ancor qui *tolti,*
> Ma picciol tempo, ché poca è l'offesa
> Fatta per esser *con invidia volti.*

E neppur ci manca l'allegoria della pietra. Il lettore avrà notato che in questo girone tanto la ripa circolare, quanto la via hanno *il livido color della petraia*, e le ombre sono vestite di manti *al color della pietra non diversi*, tantoché, al primo entrare, sí Virgilio come Dante, le credono una sola cosa colla pietra.

[1] Canto XVIII.

Che si vuol ancora per vederci chiara l'allusione agli effetti dell'invidia? Ma vi è di piú. Fra le voci che suonano nell'aria, noi abbiamo sentita quella di Aglauro che divenne sasso; e Dante che per la prima voce ricordante Caino non aveva fatto alcun movimento di paura, quando sente rammentare il *divenir sasso*, fa un passo indietro *per istringersi al poeta*, nello stesso modo che, quando ebbe veduto le Furie, *si strinse al poeta per sospetto*. Perché questa singolar paura del secondo grido, se esso, a differenza del primo, non gli ricordava appunto il pericolo corso di diventar pietra esso stesso? e, naturalmente, per lo stesso motivo che aveva posto Aglauro a simil destino? E certo dal mito d'Aglauro dovett'egli togliere la prima idea della rappresentazione simbolica degli effetti prodotti dall'invidia.

Se non che la metafora dell'impietrare non si trova solo in questi luoghi citati, ma anche altrove, e, apparentemente, in un senso alquanto diverso. Quando Dante è giunto in cima alla montagna del Purgatorio, quando ha veduto Beatrice, quando ha ascoltato da lei acerbi rimproveri per averla dimenticata seguendo le *vanità* o *cose vane*, essa lo fa assistere ad una visione sulle vicende della Chiesa e dell'Impero, che si svolge intorno all'albero della scienza piantato in mezzo al Paradiso terrestre; e tornando a rimproverarlo del non intendere il significato di quanto avea visto, cosí gli dice:[1]

[1] *Purg.* XXXIII, 67. Cfr. anche, *Purg.* XIX, a 121 e seg.

Come avarizia spense a ciascun bene
Lo nostro amore, onde operar perdési,
Cosí giustizia qui *stretti* ne tiene,
Né piedi e nelle man *legati e presi* ecc.

E se stati non fossero acqua d'Elsa
  Li pensier vani intorno alla tua mente,
  E 'l piacer loro un Piramo alla gelsa;
Per tante circostanze solamente
  La giustizia di Dio nell'interdetto
  Conosceresti all'alber moralmente.
Ma perch' io veggio te nell'intelletto
  Fatto di pietra ed in petrato tinto,
  Sí che t'abbaglia il lume del mio detto;
Voglio anche, e se non scritto, almen dipinto
  Che 'l te ne porti dentro a te per quello
  Che si porta il bordon di palma cinto.

Ecco qui daccapo l'effetto dell'impietrire, cagionato pure dai *pensier vani*, da quella *vanità*, ricordata nel trigesimo del *Purgatorio* (v. 60) e che corrisponde certo, alle *false immagini di bene* seguite dal Poeta[1] e alle *cose fallaci.*[2] Ma qui l'impietrimento, anziché dell'animo, è dell'intelletto: qui, invece dell'odio e dell'invidia, esso simboleggia piuttosto un offuscamento della ragione che, stordita dall'abito di considerare le cose terrestri, non sa piú comprendere le dottrine soprannaturali. Né l'uno effetto sta in opposizione coll'altro, poiché insieme coll'amore del prossimo, nell'animo volto ai beni mondani si spegne anche l'amore a Dio, e ogni aspirazione che sollevi l'uomo sopra le cose di questa terra; o, se piace meglio, la ragione, indurita e oscurata per la prima, produce poi nel cuore un pieno raffreddamento di tutti gli affetti d'amore al prossimo e a Dio. E forse col fatto che Dante è impietrito nell'intelletto, mentre poi le Furie non riescono a farlo diventar sasso, vorrà egli darci ad intendere di

[1] *Purg.* XXXI, 132.
[2] Ivi, XXXI, 56.

essersi traviato piuttosto colla mente che col cuore; cioè di essersi allontanato dalla vita contemplativa e studiosa per applicarsi alla vita attiva, e seguitare le brighe politiche, e le terrene soddisfazioni, senza che però questo traviamento della mente fosse ancora giunto a spegnergli nel cuore ogni scintilla di buon amore verso gli altri, come sarebbe senza fallo accaduto, se avesse continuato a guardare Medusa, cioè i beni mondani. Che Dante, fedele ai principj dominanti nel medio evo, condannasse, almeno in teoria, la scienza mondana quando non fosse e purificata e guidata dal lume della fede, o ch'egli la tenesse come mezzo non come fine, si ritrae da tutto il contesto del Poema, specialmente da quel passo rilevantissimo del *Paradiso* [1] dov'egli si compiace di essersi sciolto dalle occupazioni mondane per seguire in cielo Beatrice, e mette in un mazzo le professioni oneste colle disoneste, gli impieghi col vizio:

O insensata cura de' mortali,
  Quanto son difettivi sillogismi
  Quei che ti fanno in basso batter l'ali!
Chi dietro ad jura e chi ad aforismi
  Sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
  E chi regnar per forza o per sofismi,
E chi rubare, e chi civil negozio,
  Chi, nel diletto della carne involto,
  S'affaticava, e chi si dava all'ozio.

[1] *Parad.* XI, I e seg.

VII

La nostra spiegazione per altro non sarebbe compiuta, se non dessimo ragione anche di quell'avvertimento che segue subito all'azione di Virgilio, e col quale il Poeta ci riconduce al senso allegorico:

> O voi che avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani;

dove si possono affacciare due quistioncelle; se tale ammonimento riferiscasi al tentativo delle Furie, o alla venuta del personaggio misterioso; se a ciò che precede o a ciò che segue: e in secondo luogo, per qual ragione il Poeta, proprio a questo punto, si prende cura di ricordarci l'allegoria, mentre sappiamo che tutto quanto il Poema è allegorico, e mentre non l'ha fatto mai altrove, eccetto che in un luogo solo del *Purgatorio* (c. VIII, v. 19 e seg.).

Molto facile a sciogliersi è la prima difficoltà. Basta cioè guardare al contesto, e ognun vedrà subito che il senso della terzina non ha nulla che fare coi versi che seguono:

> E già venia su per le torbide onde
> Un fracasso ecc.,

dove quell'*e* congiunzione prescinde dall'avvertimento anzidetto, quasi esso fosse in parentesi, e ripiglia il filo della narrazione indipendente da quello. Oltrediché non è verisimile che il Poeta parli *delli versi strani*, prima di aver recato tali versi. Certo chiunque legge trova assai piú naturale riferir que' versi alla narrazione precedente, che non alla seguente.

Ma perché tale ammonizione? Alcuni commentatori ne trovano la ragione o nell'oscurità o nella importanza dell'allegoria: credono vi sia nascosto qualche senso recondito, qualche allusione misteriosa; qualche insegnamento capitalissimo. Senza negare l'importanza del precetto dato dal Poeta di chiuder gli occhi alle cose mondane, se non vogliamo diventare insensibili alle cose spirituali; precetto sul quale si fonda, nella sua essenza, tutta la morale del poema; io ne trovo la ragione nel fatto stesso raccontato, che facilmente potea condurre il lettore a maravigliarsi e quasi a scandalizzarsi dell' invenzione presentatagli. Infatti, chi legge, arrivando a questo punto, potea dimandare: ma come concorda ciò con tutto il rimanente? è egli possibile che nell'Inferno cristiano un uomo diventi di sasso? è possibile che nel regno delle anime, un uomo si trasmuti, anima e corpo, in una pietra insensibile? e per opera delle Furie della Mitologia? Ciò ripugnerebbe al dogma stesso della dannazione e della eternità de' tormenti infernali. Qui dunque il senso letterale è assurdo; va bene: e perciò appunto il Poeta, prevenendo l'obiezione, ci mette in guardia, rammentandoci che il suo poema è allegorico, e che perciò non dobbiamo arrestarci ai *versi strani*, ma, dispregiandoli e passando oltre, mirare la dottrina, il precetto morale che vi è nascosto. Oltrediché un'altra ragione di far l'avvertimento si può anche trovare in ciò, che questo racconto è un episodio separato dal rimanente, e introdotto dal Poeta solo per dare un avvertimento morale, e che avvertimento!; un episodio, ove il senso *morale* sovrasta e signoreggia su gli altri distinti dall'autore nel *Convito.*[1]

[1] Lib. II, cap. I.

Ma la convenienza di porre qui un tale avvertimento ci si farà piú chiara, se volgeremo uno sguardo all'altro passo che unico, dopo il presente, contiene un cenno aperto sull'allegoria, dato dal Poeta medesimo.

Quando i due poeti, condotti dal mantovano Sordello, sono entrati nella valletta abitata dalle anime illustri che per interessi mondani, ancorché nobili e gloriosi, trascurarono di pensare ai loro doveri spirituali e temporali, fattasi notte, odono le anime stesse cantare a coro l'inno della Chiesa: *Te lucis ante terminum.* Ivi Dante, interrompendo il racconto incominciato, esce in quella terzina, a cui dianzi alludevamo:

> Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero,
> Che 'l velo è ora ben tanto sottile
> Certo, che 'l trapassar dentro è leggiero.

Indi segue a narrare che poco dopo scesero dal cielo due angeli con due spade affocate, troncate in punta; e si misero alla posta finché, entrata nella valletta una mala biscia, essi in un attimo la cacciarono, e se ne tornarono verso il cielo. Senza internarmi nell'allegoria qui contenuta, che sarebbe fuori del mio proposito, mi basta osservare la convenienza anche qui dell'avvertimento, per una ragione analoga a quella notata nell'altro passo; cioè perché, qui ancora, il senso letterale ripugna col contesto del Poema e col dogma stesso cristiano. E per verità, com' è egli possibile che le anime del Purgatorio, poste già in luogo di salute, indirizzino a Dio una preghiera con cui chiedono il suo aiuto contro le tentazioni della carne? come è egli possibile che esse, le quali non possono piú peccare, siano infestate da una biscia, ed abbiano bisogno che gli angeli mandati da Maria vengano a liberarneli? Ciò, senza dubbio, tornerebbe assurdo; ed ecco che il

Poeta crede suo dovere ricordarci che il poema è allegorico, e che se qualche circostanza del suo racconto, presa in senso letterale, ci urta, noi dobbiamo trascurare la lettera, e guardare al senso nascosto. Il quale nel luogo presente tende a mostrarci, come le anime pigre a convertirsi, e non ancora confessatesi, vanno soggette con gran facilità alle tentazioni, dalle quali debbono guarentirsi con la preghiera, certe che Maria, rifugio de' peccatori, non tarderà a soccorrerle. Ecco, secondo la generalità dei commentatori, il significato. Se non che esso in questo luogo, a differenza del passo di Medusa, è tanto simile al senso letterale, che un lettore poco accorto potrebbe non vederlo: infatti di qua e di là, anime pigre per tardata e forzata conversione; di qua e di là una tentazione; di qua e di là una preghiera; di qua e di là il soccorso di Maria. Onde fa bisogno che il Poeta, secondo l'unica spiegazione ragionevole e coerente col testo, ci dica: a questo punto o lettore (e l'avvertimento sembra qui riferirsi tanto a ciò che precede, come a ciò che segue), a questo punto, o lettore, aguzza bene gli occhi per iscorgere il vero significato del mio racconto, perché il velo allegorico è tanto sottile, vale a dire è tanto simile al significato, è tanto poco visibile, che facilmente tu potresti passar oltre senza vederlo; cioè scambiarlo col significato stesso, prendere per significato quello che non è altro se non un velo; non ricordarti che questo ch'io dico è vero soltanto in senso allegorico. Par dunque certo che sí nell'un passo come nell'altro il Poeta fu mosso a fare l'avvertimento da una ragione consimile, ma nel primo, quello che offendeva il lettore era soltanto la stranezza del mito; mentre nel secondo, esso, piú che offendersi, poteva esser tratto in errore.

VIII

Quei pochi lettori che mi hanno seguito in questa lunga dimostrazione, non sarebbe da maravigliarsi se, quasi in premio della gentilezza usatami, dimandassero ancora un'appendice o corollario alle cose trattate. Benché l'episodio delle Furie, come parmi aver provato, stia da sé e resti separato da ciò che segue; pur nondimeno il cimento di cui esse fanno parte non si può dire terminato, finché non sia comparso quel personaggio mandato dal cielo ad aprire le porte della città di Dite. Quindi è naturale che alla mente di que' lettori benevoli si affacci il desiderio di avere una spiegazione anche su tale personaggio, tanto importante, quanto oscuro e misterioso.

Senza pretendere di fornire anche qui una vera e propria dimostrazione, ma contentandomi di stare entro i limiti di congetture piú o meno ragionevoli, premetto che io non credo niente affatto possa tale personaggio essere un angelo, opinione sostenuta da quasi tutti i commentatori antichi e moderni; e le ragioni di questa mia incredulità sono quelle stesse accennate dal Duca di Sermoneta nella dissertazione da lui scritta su questo argomento; alle quali rimando il lettore, non credendo necessario tediarlo col ripeterle.[1] Noto ancora che, se quell'incognito fosse veramente un angelo, non si intenderebbe il perché di quel misterioso silenzio che tiene Virgilio; egli che pure quando vedrà nel Purgatorio il primo angelo griderà a Dante:

[1] Tre Chiose di MICHELANGELO GAETANI, ecc. Roma, Salviani, 1881, pag. 17 e seg.

Fa' fa' che le ginocchia cali,
Ecco l'angel di Dio, piega le mani,
Oma' vedrai di siffatti officiali;

(*Purg.* II, 28)

mentre nel luogo presente, quando il poeta fiorentino si rivolse al suo condottiero, forse appunto per aver contezza di quell'apparizione o per sapere come dovesse governarsi, Virgilio, senza altrimenti parlare, gli *fe cenno che stesse cheto ed inchinasse ad esso.* Ma se ripudio l'opinione che vede nel nostro messo un angelo, non posso neppure accordarmi con chi vuol trovarci un dio o un eroe della mitologia; non col Betti, adunque, che risuscitando la congettura di Piero di Dante, raffigura in questo personaggio Mercurio, né col Duca di Sermoneta che ci riconosce Enea, né con altri che pensano ad Ercole; non tanto perché si appoggiano su troppo deboli e incerte ragioni, quanto perché un dio o un eroe mitologico non può esercitare sí piena signoria sopra i *piovuti dal cielo*; e piú ancora perché in tal caso Virgilio non avrebbe certo mancato di riconoscerlo e di nominarlo a Dante, come fa ordinariamente di tutti gli altri personaggi, o mostri, o ladroni del mondo pagano.

Queste due circostanze, cioè l'assoluta potenza del messo celeste sui demoni, e il fare misterioso che tiene nel parlarne Virgilio, sono appunto le due norme che debbono guidare chi voglia una plausibile spiegazione di quest'oscuro passo. Gli spiriti infernali hanno tentato un'altra volta una simile resistenza, non a questa, ma alla prima porta; e Virgilio, proprio nel punto ch'egli pensa al personaggio il quale dovrà venire in suo soccorso, lo ricorda al Poeta fiorentino colle parole VIII, 124);

Questa lor tracotanza non è nuova
  Ché già l'usaro a men segreta porta,
  La qual senza serrame ancor si trova.
Sovr'essa vedestú la scritta morta;
  E già di qua da lei discende l'erta,
  Passando per li cerchi senza scorta,
Tal che per lui ne fia la terra aperta.

Ora colui che vinse la prima resistenza opposta dai demoni, e con tanta speditezza la vinse, che levò dalla porta i serrami ed ogni mezzo di richiuderla fu, a confessione di quasi tutti i commentatori, il vincitore dell' Inferno, G. Cristo. E chi altri se non Cristo medesimo potrebbe esser colui che ora Virgilio aspetta, affinché rinnovi una seconda volta la sua vittoria? Per quanto strana parer possa a primo aspetto una nuova discesa di Cristo all' Inferno a posta di Dante, è chiaro che la seconda porta, piú riposta e piú importante, non può venire aperta se non da quel potentissimo che aperse la prima. Niun altri che lui sarebbe capace di tanto e sí compiuto e sí facile successo, com' è quello del *Messo di Dio*, davanti al quale tremano e si dileguano i demoni. E Virgilio, che aveva vista, o saputa, la prima sua vittoria, è ben naturale che ora pensi a lui solo, trattandosi di riportarne una seconda:

. . . Io era nuovo in questo stato
  Quando ci vidi venire un Possente
. . . . . .

e altrove:

. . . . . colui che la gran preda
  Levò a Dite del cerchio superno:

altrimenti non si spiegherebbe com'egli aspetti un personaggio capace di procurargli il suo intento, se niuno prima ne ha conosciuto, che abbia questo valore.

Ché se guardiamo anche alle scarse traccie con cui il Poeta ci presenta e qualifica questa apparizione tanto poco determinata, troveremo qualche conferma alla nostra opinione. Il tremare dell'Inferno, il pauroso fuggire dei dannati convengono meglio a Cristo che a qualunque altra persona, a quel Cristo che colla sua morte fece tremare tutto l'Inferno e produsse in esso delle rovine. (Vedi c. XII e in questo volume il *Disc.* II). Il passare non con ali o con barca ma coi propri piedi camminando sull'acqua, il rimuovere colla sinistra dal volto l'aere crasso della palude che gli turba il respiro (*angoscia*), sono circostanze ben convenienti a un Dio umanato; e ricordano quel passo de' Vangeli, ove si legge degli apostoli che videro Cristo camminare appunto sul mare di Tiberiade (Evang. Ioan; VI, 19). È chiamato *Messo di Dio*; concetto che si trova piú volte, nelle sacre carte, riferito a G. Cristo. E lo sdegno da cui è acceso, la maledizione che scaglia sopra i dannati, ben si addicono a colui che alla consumazione de' secoli, nella pienezza dell'ira sua, verrà a condannare i dannati insieme coi demoni; come la verga o scettro, senza bisogno di troppe sottigliezze, rappresenta benissimo il potere concessogli sull'Inferno da Dio Padre.[1] Né men bene gli si affa il contegno grave di quel personaggio:

Poi si rivolse per la strada lorda
E non fe'motto a noi, ma fe' sembiante
D'uomo cui altra cura stringa e morda
Che quella di colui che gli è davante,

[1] L'egregio prof. Stefano Grosso, della cui amicizia mi onoro, scrivevami in data del 14 Novembre 1880, approvando benignamente non solo la mia dimostrazione del mito delle Furie, ma anche questa congettura sul Cristo, ed a proposito della verga che

dove si vede proprio scolpito il concetto del Cristo *factus obediens usque ad mortem*, e di colui che, come sí spesso ricordano i Vangeli, mirava in tutto a compiere e glorificare i voleri del Padre celeste, e non mai ad alcuna gloria mondana.[1]

Ma quello che conferma questa spiegazione, mentre contrasta a qualunque altra che si sia trovata o trovar si possa, è il contegno di Virgilio verso tal personaggio. Ognuno sa che in tutto l'*Inferno* non suona mai espresso il nome di Cristo; e che Virgilio né qui né in *Purgatorio* nol nomina giammai neppure una volta; ma quando vuole accennare a lui, che solo imperfettamente conosceva, si serve sempre di perifrasi e di allusioni. Nel IV dell'*Inferno* lo chiama *Un possente*;

Dante gli attribuisce, mi forniva le seguenti preziose notizie: « Il vecchio e il nuovo Testamento non lasciamo dubbio su questo punto. Il Salmo secondo e il centesimonono accennano a Cristo; ed entrambi concordano nel dargli in mano una verga. Quella che nel secondo è *virga ferrea*, nel centesimo nono è *virga virtutis*, rammentata dove l'eterno padre costituisce Cristo dominatore nel mezzo de' suoi nemici: *dominare in medio inimicorum tuorum*; che nel mondo di là sono i diavoli. S. Paolo, nella epistola agli Ebrei, parla pure della verga di Cristo; e a tal proposito riferisce le parole del Salmo sessantesimo quarto, dove la *virga ferrea* del secondo, e la *virga virtutis* del centesimonono è *virga aequitatis*.... e, stringendo tutto in una parola, *virga regni* ».

[1] Anche a questo proposito aggiungeva nella lettera citata il prof. Grosso; « Ne' quattro evangelisti non mancano luoghi, dove Gesù Cristo, detta o fatta alcuna cosa, volge le spalle a' presenti, e va in altra direzione, o disparisce: *Et, relictis illis, abiit foras*, in San Matteo: *Et ipse evanuit ex oculis eorum*, in San Luca; ed ecco il *Messo del Cielo* dell'Alighieri, rappresentato in tutto conformemente alle sacre carte. Il divino poeta in questo luogo avrebbe posto del suo la similitudine convenientissima, dell'uomo — *cui altra cura stringa e morda Che quella di colui che gli è davante.* — Né da ciò alcuno ostacolo alla interpetrazione, ecc. ».

nel XII *Colui che la gran preda Levò a Dite*, ecc., nel XXXIV *Colui che nacque e visse senza pecca*: nel III del *Purgatorio* accenna a Cristo col verso: *Mestier non era partorir Maria*. Coerentemente a questo suo costume, anche nel luogo che esaminiamo Virgilio usa tre volte (e il numero tre è solenne per Dante) il misterioso pronome *Tal*:

. . . . . Il nostro passo
Non ci può torre alcun: da *tal* n'è dato.
. . . . . .
Tal che per lui ne fia la terra aperta
. . . . . .
. . . . . *Tal* ne s'offerse.

i quali *tal* vuol ragione che si riferiscano ad uno e medesimo personaggio, essendo uno solo e quello che ha dato ai due poeti il passo, e quello che ha il potere di aprire la terra, e quello che alle anime del limbo si *offerse* (notisi il *ne* per *a noi*), quando lo videro entrare la prima volta nell'Inferno a trarne i Padri del popolo ebreo: mentre dai commentatori due volte si riferisce a Dio, una volta a Beatrice, non so con quanta coerenza e ragionevolezza. Né il divin personaggio è soltanto indicato con quel *tal*, ma ancora col pronome *altri* che segue:

Oh quanto tarda a me ch'*altri* qui giunga!

il quale *altri* in piú luoghi della *Divina Commedia* vedesi adoperato per alludere a Dio, come dal poeta che parla a Francesca:

Venite a noi parlar s'*altri* nol niega (c. V.),

e da Ulisse (c. XXVI) quando descrive il proprio naufragio:

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,
Alla quarta levar la poppa in suso
E la prora ire in giú come *altrui* piacque,
In fin che 'l mar fu sovra noi richiuso.

Ecco in questa maniera spiegata la reticenza virgiliana, e quel silenzio medesimo ch'egli impone a Dante:

. . . . . e quei fé segno
Ch' io stessi cheto ed inchinassi ad esso;

reticenza e silenzio che in questo caso parlano chiaramente e che, per mezzo di riscontri e corrispondenze, come suole spesso il Poeta, ci mostrano doversi intendere sotto questo Messo del Cielo non altri che Cristo.

Il che, bene esaminato, non parrà nemmeno sconveniente al concetto generale del viaggio dantesco, sí nel senso letterale, come nell'allegorico. L'importanza che Dante attribuisce alla sua andata ne' regni oltramondani, tanto da paragonarla con quelle di Enea e di S. Paolo dei quali egli veniva in certa guisa a compiere gli effetti in vantaggio del genere umano, dovea suscitargli da parte dei demoni la piú ostinata resistenza; e da parte di Dio il piú largo ed efficace soccorso. In senso allegorico poi, essendo l'Inferno e i demoni una figura del mondo corrotto e dei vizj che lo travagliavano, vuol forse significare il Poeta che l'opera sua diretta a correggerlo e a raffrenare la ribellione generale contro Iddio, sarebbe stata come una seconda rivelazione, una seconda e mistica venuta di Cristo, indispensabile per illuminare le menti accecate dall'errore, che piú non permetteva loro di intendere e di seguire la voce della ragione naturale: onde vediamo farsi forti i demoni alla porta che chiude gli

eretici, e Virgilio non bastare co' suoi argomenti ad aprirla.[1]

Ma, checché si voglia pensare di ciò, parmi chiaramente dimostrato che la straordinaria potenza di quel personaggio, e piú ancora il modo misterioso e quasi pauroso con cui ne parla Virgilio non possono trovare in alcun'altra interpretazione una ragione sufficiente, nemmeno in quella che pur s'avvicina alla nostra e che fu sostenuta dal Di Giovanni, il quale nel *Messo di Dio* vede lo *Spirito di Dio stesso*, poiché, oltre l'essere questo concetto troppo indeterminato e nulla avere di corporale come pure ha la figura dantesca, esso manca eziandio di quelle esatte rispondenze coll'apertura della prima porta infernale, alla quale allude cosí opportunamente Virgilio, quasi per darci la chiave di questo oscurissimo passo.

[1] I demoni ribelli della Città di Dite paiono simboleggiare i sofismi dell'eresia; come quelli neutrali dell'Antinferno simboleggiano probabilmente i sofismi della viltà. Ora Virgilio, simbolo della ragion naturale e pagana, non ha argomenti per confutare l'eresia. Ci vuole la rivelazione portata da Cristo stesso, e però si giustifica senza piú il suo intervento. Forse, come alcuni hanno creduto, vi è anche un allusione al tribunale dell'inquisizione, che Dante sembra non disapprovasse. Conf. *Par.* XII, 57 e specialmente 97-102.

V

ULISSE NELLA *DIVINA COMMEDIA*[1]

L'Alighieri, devoto ammiratore delle virtú e delle leggi del popolo di Roma e apostolo, quasi direi, dell'antico impero, come si rivela, non parlando dell'altre opere, nel libro *De Monarchia*,[2] non fu e non poteva essere ugualmente benevolo verso i Greci. Egli seguiva, anche in ciò, la tradizione degli stessi scrittori latini che, mentre volentieri concedevano al popolo ellenico il vanto dell'ingegno e della dottrina e in questo si confessavano inferiori, gli negavano o ne mettevano in dubbio la probità morale o almeno quella saggezza e costanza dell'animo, per cui una nazione è capace e degna di comandare alle altre. A tutti è noto, fra gli altri passi che si potrebbero ricordare, quel di Virgilio nell'*Eneide*,[3] in cui con modo dissimulato concede che i Greci siano i primi del mondo

[1] Questa illustrazione non è altro, nella sostanza, che il Discorso da me letto nella solenne adunanza dell'Accademia della Crusca, nel Novembre del 1881; ma qui è stato ordinato diversamente, e ridotto in forma piú didattica.

[2] Vedi tutto il lib. II, e specialmente i cap. 7 e 9.

[3] *En.* lib. VI, 847: riportato da Dante e commentato nel *De Monarchia*, II, 7.

nelle arti, nell'eloquenza, nell'astronomia, ma ai Romani prescrive le virtú dell'uomo politico:

> Tu regere imperio populus, Romane, memento:
> Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
> Parcere subiectis et debellare superbos.

E piú significante ancora è quella sentenza di Cicerone:[1] *Ut virtutis a nobis, sic doctrinae sunt ab illis* (Graecis) *exempla petenda.* Aggiungasi che di autori latini e della civiltà latina Dante ne conosceva una buona parte; e l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, gli *Uffici* ed altre opere di Cicerone, i poemi di Lucano, di Stazio, alcuni scritti di Seneca e il libro di Boezio, ecc. debbono essere stati da lui studiati e meditati, mentre dei Greci non gli era noto se non quel poco che potea trovar citato o ricordato presso i latini o trasfuso nella scienza scolastica; e quel vederli cosí di lontano e in una luce incerta e confusa, gli toglieva di giudicarli altrimenti da ciò che nella tradizione romana poteva apprendere.

E in questa tradizione egli trovava, fra le altre cose, che i Greci furono distruttori della città di Troia, motivo anche questo per non vederli, rispetto a probità, molto di buon occhio. Troia era per Dante la città santa prima di Roma, la città del diritto divino imperiale, innanzi che questo, con Enea ed i suoi successori, passasse in Italia e sulle rive del Tevere. Il *superbo Ilione* meritava certo, per la sua degenerazione morale, d'esser ridotto in *cenere* e in *caverne*;[2] e i Greci furono in ciò strumento inconsapevole della vendetta di Dio; ma non però meno rei, o di meno infausta memoria pei devoti di Roma e del suo impero.

[1] *De orat.*, III, 34.
[2] *Purg.*, XII, 61. Vedi *Inf.* XXX, 13 e seg.

Quindi non è meraviglia se i Greci, come si dice, d'azione, fanno nella *D. Commedia* una poco bella figura, quanto bellissima ce la fanno gli uomini d'ingegno e di scienza. Questi sono raccolti nel castello de' sapienti,[1] e fan corona al *Maestro di color che sanno*; questi sono in gran parte gli *spiriti magni* che il Poeta *si esalta* d'aver veduto. Ma i principi, i guerrieri di nazione ellenica dove li troviamo noi? In piú bolge infernali, frammezzo ai tormenti. Achille, non ostante i suoi meriti che lo fanno chiamare *grande*, se pure non è cosí detto per ironia,[2] si turbina fra i lussuriosi: Alessandro (o sia il Fereo, o forse il vincitore dell'Asia) è posto nel bollore sanguigno fra i tiranni[3] *che dier nel sangue e nell'aver di piglio*; Euripilo, che *dié il punto con Calcante In Aulide a tagliar la prima fune*,[4] ha travolta la faccia, come gli altri indovini; Ulisse e Diomede si fasciano di fiamme tra i consiglieri malvagi,[5] per non dire del *falso Sinon greco da Troia*, che smania d'ardore febbrile in mezzo ai bugiardi.[6]

Di questi Greci per altro ven'ha uno che, non ostante la condanna alle pene eterne, mostra di godere la simpatia e l'ammirazione di Dante e del suo stesso condottiero. Ulisse, il principale autore della distruzione di Troia, l'uomo piú scaltrito dell'antichità greca, è stato fatto degno di occupare, con un lungo episodio, piú che mezzo il c. XXVI dell'*Inferno*, e in modo che non torna davvero a suo disonore. Perché

[1] *Inf.*, IV, 131 e seg.
[2] *Inf.*, V, 65.
[3] *Inf.*, XII, 104.
[4] *Inf.*, XXI, 110.
[5] *Inf.*, XXVI, 55.
[6] *Inf.*, XXX, 96.

questo privilegio? E che importanza ha egli o sembra avere nel concetto di Dante? Ricerchiamolo brevemente, poiché fra i tanti che hanno illustrato dottamente or questo or quel personaggio della *D. Commedia*, non mi è noto che alcuno abbia sparso sufficiente luce intorno all'illustre Itacese, benché lampi e sprazzi non si sia mancato di gittarvene.

L'Ulisse dantesco è, nella sua sostanza, quello di Virgilio e d'Ovidio e, in generale, della tradizione posteriore ad Omero; è colui che a danno di Troia ha messo in opera tre mezzi, il cavallo di legno, l'opera d'Achille, e il furto del Palladio. Sentiamo le parole del testo:

Là entro si martira
Ulisse e Diomede . . . . . .
. . . . . .
E dentro dalla lor fiamma si geme
L'aguato del caval, che fe' la porta
Onde uscí de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte, per che morta
Deidamia ancor si duol d'Achille,
E del Palladio pena vi si porta.

Le *Metamorfosi* e le *Eroidi* bastavano a somministrare a Dante queste notizie; il quale però sembra volere scemare la colpa del suo protagonista, dividendola, pur secondo la tradizione, con Diomede, mentre resta tutto a merito di lui quello che narrerà piú oltre.

Del resto la parte ch'ebbe Ulisse nell'epopea troiana risulta anche da quelle compilazioni, tanto lette nel Medio Evo, che vanno sotto i nomi di Ditti e di Darete, a cui si attenne Benedetto di Saint-Maure nel suo celebre *Roman de Troie*, e il nostro Guido Giudice delle Colonne nella sua *Storia della guerra di*

Troia. Non mancavano dunque a Dante copiose ricordanze de' fatti d'Ulisse rispetto alla guerra Troiana, anche senza tener conto delle reminiscenze ed allusioni svariate che potea cavare dagli altri autori latini reperibili a quel tempo.

Quanto poi agli errori marittimi e alle vicende d'Ulisse, il racconto ch'egli fa al Poeta comincia dalla sua dimora presso Circe:

Quando
Mi diparti' da Circe che sottrasse
Me più d'un anno là presso a Gaeta,
Prima che sí Enea la nominasse, ecc.

E qui la principal fonte dovette essere quella lunga e circostanziata narrazione che nelle *Metamorfosi* [1] ne fa Nerizio Macareo, già compagno d'Ulisse e poi, per tedio de' lunghi viaggi, fermatosi a Cuma, dove Enea, uscito allora dal regno de' morti, lo incontra. L'avventura con Circe è pertanto l'unica rammentata da Dante, che si accordi con la tradizione omerica; e ch'egli la prendesse da Ovidio ne rendon conferma due luoghi, quasi tradotti dalle parole del Sulmonese; poiché certo il dantesco *Presso a Gaeta*, ecc., corrisponde all'ovidiano *Littora adit, nondum nutricis habentia nomen*,[2] e il verso che si riscontra in altro punto dell'episodio di Dante: *Noi e' compagni eravam vecchi e tardi*, risente non dubbiamente dell'emistichio latino *Resides et desuetudine tardi.* [3]

Dopo la dimora d'Ulisse con Circe non troviamo nella narrazione di Dante verun' altra delle vicende

[1] Ovid. *Metam.* xiv. 154 e seg.
[2] Op. cit. lib. cit. v. 157.
[3] Op. cit. lib. cit. v. 436.

raccolte nell' *Odissea.* Vero è ch' egli nomina in altri luoghi del poema le Sirene; anzi nel *Purgatorio,*[1] facendo cantare quella sozza immagine del piacere mondano, che rappresenta i tre ultimi peccati d' incontinenza, la induce a dire:

> Io trassi Ulisse dal suo cammin vago
> Al canto mio . . . . . .

proprio il contrario di quello che attesta la favola d' Ulisse tanto in Omero quanto in Ovidio, e in mille altri scrittori che ne fecer menzione. E ciò mise in qualche impiccio i commentatori, alcuni de' quali intesero per la Sirena Circe stessa, o l'ebbero come simbolo di quella sensualità, che fu causa della dimora di Ulisse presso la figlia del Sole.

Del resto, da Circe in poi comincia la leggenda di Ulisse a prendere in Dante un aspetto tutto nuovo, e quale non si trova negli autori antichi. Secondo Omero e l'antica tradizione, Ulisse partito dalla maga, traversò l' Oceano e giunse all' isola de' Cimmerii donde calò al regno delle ombre per conferire con Tiresia; ritornato poi da Circe, ne ebbe ammonimenti e consigli per l'avvenire del suo viaggio: scampò le insidie delle Sirene, i pericoli delle isole erranti, e per sé, come per una parte de' compagni, anche quelli di Scilla e Cariddi: approdò in Trinacria, dove i suoi compagni superstiti rubarono i buoi consacrati al Sole, di che furono duramente puniti, poiché, rimessisi in viaggio, una fiera burrasca mandò in pezzi la nave, salvandosi soltanto Ulisse, che sui rottami poté giungere all' isola di Calipso. Dopo sette anni di dimora colla ninfa, si fabbricò egli una nave e partí; ma una nuova tempe-

[1] C. XIX, 22.

sta distrusse anche questo legno, ed esso giunse a nuoto ad Alcinoo, che trovò poi modo di farlo riportare con sicurezza ad Itaca. Quivi Ulisse liberò la casa dai pretendenti, e si ricongiunse colla sua Penelope. Fin qui giunge l'*Odissea*. Altre notizie derivate dai poemi ciclici, narrano la fine di Ulisse avvenuta per mano di Telegono, figlio di lui e di Circe, che, approdato ad Itaca, uccise, senza conoscerlo, il proprio genitore. E da queste circostanze poco differiscono i racconti di Ditti e di Darete, e degli scrittori che attinser da loro.

Ma Dante non segue in alcun modo tali tradizioni, sia che le ignorasse, sia che vi fosse condotto da qualche altra ragione. Macareo, presso Ovidio, attesta, come Omero, che la dimora con Circe fu d'un anno: *Annua nos illic tenuit mora*;[1] e conclude: *Talia multa mihi longum narrata per annum Visaque sunt*;[2] e Dante con poca differenza fa dire all'eroe: *Circe che sottrasse Me piú d'un anno* (forse a causa di quel *longum* del latino). Indi termina Macareo la sua narrazione, perché altro non sapeva. Racconta bensí ch' Ulisse costrinse i compagni, già vecchi, a rimettersi in viaggio, e che Circe aveva loro predetto vie disastrose e un immenso cammino, e i pericoli del mare in burrasca; di che Macareo impaurito, si era rifiutato di proseguire nella peregrinazione:

Resides et desuetudine tardi
Rursur inire fretum, rursus dare vela jubemur;
Ancipitesque vias, et iter Titania vastum
Dixerat, et saevi restare pericula ponti.
Pertimui, fateor: nactusque hoc littus, adhaesi.[3]

[1] Loc. cit. v. 308.
[2] Ivi, v. 435.
[3] Loc. cit. v. 436 e seg.

In queste parole di Macareo cosí indeterminate, sembrano contenersi in germe e come in embrione gli altri lunghi viaggi e il final destino medesimo che Dante attribuisce ad Ulisse, sdegnando forse di seguire tradizioni che a lui apparivano posteriori ed incerte, o volendo servire ad un suo fine particolare, come vedremo. Per Dante la morte di Ulisse è cosa ignota o tal egli la vuole far credere, poiché Virgilio, quasi sapesse tutto il rimanente, gli domanda solo dove andò *perduto a morire*:

l'un di voi dica
Dove per lui perduto a morir gissi, [1]

e Ulisse gli racconta che, appena partito da Circe, invece di tornare a casa, come sarebbe stato suo dovere, cedette al desiderio irresistibile di conoscere il mondo e gli uomini; onde percorse tutto il Mediterraneo sino alle Colonne d'Ercole, giunto alle quali, esortati con infocato discorso i compagni, le passò arditamente, volgendosi verso il polo australe. Ma dopo cinque mesi di quest'ardita navigazione, e proprio quando giunsero a scorgere in lontananza una montagna la piú alta di quante ne avesser vedute, furono assaliti da un fiero turbine, che sommerse il naviglio e tutti li fece morire. Qui notiamo, anzi tutto, che la narrazione dantesca si annoda con quella di Macareo, non solo perché muove dalla partenza di Ulisse da Circe, ma anche perché conserva l'eroe greco colla sua *picciola compagnia*, quale gli era dato da Ovidio. Notiamo, in secondo luogo, che il viaggio di Ulisse è spinto di là dalle colonne di Ercole, nei confini del mondo sconosciuto, dove Dante (conforme a tutto il sistema da lui immaginato)

[1] *Inf.*, XXVI, v. 84.

non pone altra terra che l'isoletta del *Purgatorio* col *monte che si leva piú dall'onda*[1] e che *verso il ciel piú alto si dislaga.*[2] Dal che si può inferire con certezza (e quasi tutti i commentatori ne convengono) che l'isola veduta da Ulisse sia quella stessa del *Purgatorio.*

Ora questo fatto, immaginato dal Poeta fiorentino, dell'arrivo di Ulisse presso l'isola de' morti, riavvicina per una parte il suo racconto a quello di Omero, nel punto cioè dove questi narra la discesa dell'eroe greco fra le ombre, in quel libro dell'*Odissea*, che ha il nome dai morti (*νέκυια*); benché le circostanze e l'esito siano del tutto diversi. È anzi degno di considerazione che, tanto in Omero quanto in Dante, l'andata ai regni della morte avviene dopo la partenza da Circe.[3] Che l'Alighieri abbia letto una versione o un estratto del libro d'Omero non è da credersi, non solo perché a quel tempo non si sa che ve ne fossero in Occidente, ma anche per l'alterazione stessa cosí evidente e cosí fondamentale della favola, che egli, conoscendola, avrebbe un po' piú rispettata. Vi è bensí un passo della narrazione Omerica, che sembra imitato nel c. IX della *Divina Commedia*: ed è quando Ulisse racconta che nell'uscir da Ade temette non gli fosse da Persefone mandata la testa di Medusa;[4] mentre nella *Divina Commedia* vediamo le ancelle di Proserpina mostrare

[1] *Par.*, XXVI, 139.

[2] *Pur.*, III, 5.

[3] Questa idea della corrispondenza fra Dante ed Omero nel far giungere Ulisse presso il regno de' morti, la debbo all'acume e alla dottrina del chiarissimo prof. Pio Raina, che si compiacque suggerirmela.

[4] *Odyss.* XI. 633.

a Dante il Gorgone medesimo;[1] *incontrastabile reminiscenza*, secondo l'Ozanam,[2] dell'*Odissea*, *ma non bastante a stabilire che le opere d'Omero fossero nelle mani del poeta cattolico.* E infatti egli dovette conoscere questo passo per citazione di qualche mitografo o chiosatore della bassa latinità. Ma che Ulisse si spingesse all'estremità dell'oceano poté Dante attingerlo da altre testimonianze. Servio, sponendo quel verso dell'*Eneide*;[3] *Dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso* ec., dopo aver sostenuto che la regione de' morti si doveva aprire anche per Omero nelle parti italiane, aggiunge: *quanquam fingatur in extremo Oceani parte Ulixes fuisse.* E Domizio, dichiarando quel verso di Stazio che si legge *Antiphatae cedant vitreae juga perfida Circes* (Silv.), mostra onde nascesse la credenza del viaggio d'Ulisse nell'oceano occidentale, cioè dall'avere Omero chiamato piú volte oceano il mar Tirreno, e quindi esserne venuta la credenza che l'isola di Circe dove capitò Ulisse, e che era situata al capo Circeo, si trovasse nell'oceano.[4] E di qui nacque pure l'opinione che Lisbona ed altre città sulle coste dell'oceano fossero state da quell'eroe edificate.[5] Ora, come nota opportunamente Gregorio di Siena,[6] « una volta « che si è voluto spingere la navigazione dell'Itacense « di là dallo stretto Gaditano, che era il *non plus ul-* « *tra*, il Poeta o doveva fare che quegli annegasse,

[1] *Inf.* IX, 44 e 56.

[2] *Dante e la filosofia cattolica.* Trad. dello Scardigli, Pistoia 1844, pag. 255, nota.

[3] VI, 107.

[4] Vedi I. MAZZONI, *Difesa della Commedia di Dante*, lib. III, cap. 22.

[5] Vedi SOLINO, 23, CAPELL. 6. p. 202, e TACITO, *Germ.*

[6] *Comm. di D. A. con note. Inferno.* Napoli, 1867 — 70, p. 384.

« ovvero che tornasse ad Itaca e lasciasse ab antico « la tradizione del mondo nuovo... Ma innanzi al gran « Genovese fu generalmente creduto cosa impossibile « di travalicare i segni posti da Ercole. S. Agostino « (*De civ. Dei*, XVI): *Nimis absurdum est ut dicatur « aliquos homines ex hac in illam partem, Oceani im- « mensitate trajecta, navigasse ac pervenire potuisse.* « Valse adunque a Dante l'attenersi a questa opinione « ecc. » Del resto l'isola all'estremità dell'oceano e il colloquio di Ulisse co' morti sono anche ricordati, assai esplicitamente, da Claudiano: [1]

Est locus extremo pandit qua Gallia littus
Oceani praetentus aquis, quo fertur Ulysses,
Sanguine libato, populum movisse silentum.
Flebilis auditur questus, simulacra coloni
Pallida defunctasque vident migrare figuras,

dove Iacopo Mazzoni [2] avverte: « Alcuni scrittori hanno stimato che Claudiano ne' sopraddetti versi volesse dimostrare, che Ulisse pervenne al *Purgatorio* di S. Patrizio, che fu creduto ritrovarsi nell'isola d'Ibernia. Così scrive Giovanni Camerte, il quale, commentando il 35 cap. di Solino, riferisce li sovrapposti versi di Claudiano, e poi soggiunge: *Sunt qui existiment hunc eum esse, quem specum Divi Patritii eius regionis incolae nominant, de quo mira et prope fabulosa narrantur* ». È dunque assai probabile che queste leggende e tradizioni sopra una terra posta agli ultimi confini dell'oceano, e i tanti viaggi intrapresi da personaggi favolosi per giungere all'altro mondo, come di S. Brandano

[1] *Contra Ruf.* I, 123 e seg.
[2] Op. cit. loc. cit.

e di S. Patrizio,[1] suggerissero al Poeta l'idea di collocare il Purgatorio nell'emisfero australe in mezzo appunto dell'oceano, e a questa sua fantasia si collegasse spontaneamente la incerta tradizione che a traverso di quell'immenso mare facea giungere Ulisse sino alle ombre de' morti. E infatti sappiamo per testimonianza del Boccaccio,[2] che, quando imprese a comporre il suo poema in lingua latina, principiava dal concetto degli *ultimi regni confinanti col mondo liquido*:

> Ultima regna canam fluido contermina mundo,
> Spiritibus quae lata patent, quae praemia solvunt
> Pro meritis cuicumque suis;

mettendo cosí tutta la sua fabbrica entro i confini dell'oceano.[3]

Ma è tempo di vedere qual fine morale si possa essere proposto il Poeta in questo episodio, e qual significazione allegorica possa riscontrarsi nel suo Ulisse, cosí arditamente trasformato da quello omerico e della tradizione classica. Ulisse è in certa guisa la personificazione piú spiccata dell'ingegno greco, che ai

[1] Vedi *I Precursori di Dante*, per ALESSANDRO D'ANCONA, Firenze, 1874, pag. 48 e seg.

[2] *Vita di Dante*, nelle opere del Boccaccio (Ediz. Montier), tomo XV, pag. 75.

[3] Se non si urtasse contro a forti obiezioni, farebbe comodo accettare la tesi sostenuta dai Signori Vacheri e Bertacchi, che pongono tutta la visione di Dante nell'altro emisfero, facendo una cosa stessa del *bel colle o dilettoso monte* del I° canto, e della *montagna del Purgatorio*. Per essi dunque anche la *selva oscura* è a piè di quella montagna, e il Poeta percorrendo l'Inferno, non fa che ritornare alla montagna stessa, ma dalla parte opposta alla prima. Ma questa loro supposizione contrasta manifestamente, se non c'inganniamo, col v. 109 del c. XXXIV della prima cantica; per tacere d'altre ragioni.

doveri di famiglia antepone l'*ardore a divenir del mondo esperto E degli vizi umani e del valore*; e per effettuare questo suo desiderio, non rispetta quei termini che la divinità ha posto alla curiosità degli uomini. I dolci affetti di famiglia non hanno forza di richiamarlo a casa, come non lo aveano preservato dalle lusinghe di Circe e della Sirena (forse tutta una cosa in Dante, come sopra toccammo), e questa pietosa idea della famiglia che dal suo capo assente aspetta invano difesa e conforti, fu senza fallo ispirata al Poeta da quella commovente lettera di Penelope al marito, che si trova fra le *Eroidi* d'Ovidio.[1] Il vedere le colonne d'Ercole là situate *affinché l'uomo piú oltre non si metta*, invece di raffrenarlo, aguzza maggiormente il suo ardore. *Io e i compagni eravam vecchi e tardi*, egli dice; ed essendo giunto all'età che il Poeta chiama *senio*, avrebbe dovuto, *calare le vele delle nostre mondane operazioni e tornar a Dio*, ec. ossia passare dalla vita attiva alla contemplativa;[2] ma al contrario, non sapendosi rattenere, volge ai compagni quelle brevi ma eloquenti parole che ricordano (né forse a caso) le esortazioni di Alessandro ai suoi soldati per ispingerli nelle estreme regioni dell'India: *Pervenimus ad solis ortum et oceanum: nisi obstat ignavia, inde victores, perdomito fine terrarum, revertemur in patriam.*[3] E Alessandro era infatti nel

[1] *Heroid.* Ep. I. Pietro di Dante (nel commento a lui attribuito) riporta appunto quel distico che piú specialmente dovette suggerire a suo padre la terzina *Né dolcezza di figlio* ecc. *Tres sumus imbelles numero, sine viribus uxor, Laertesque senex Telemachusque puer.*

[2] Vedi il *Convito*, Tratt. IV, cap, 28 e il P. PONTA, *Nuovo esperimento della principale allegoria della D. C.* Novi, 1845.

[3] Q. Curt. X, 6.

Medio Evo come il tipo del venturiero che, nuovo Bacco, scopre l'Oriente, e supera da quella parte i confini posti da Dio.[1] Cosí dunque anche Ulisse dice a' suoi: ec. O compagni che per mezzo a tanti pericoli *siete giunti all'occidente*, non vogliate, per questo poco di vita che ci può rimanere, perdere l'*esperienza Di dietro al sol del mondo senza gente*, e conclude con questa sentenza magnanima, degna veramente del genio greco:

> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver cōme bruti,
> Ma per seguir virtute e conoscenza,

cioè, l'operosità, la forza dell'animo, e la intelligenza naturale: massima assai diversa, come nota il P. Cesari,[2] da quelle della fede cristiana, che ci predica l'umiltà, e tutto ripete da Dio e dal suo aiuto quel poco di buono che possiamo fare. Se poi si riflette che lo scopo tentato da Ulisse fu appunto di giungere vivo al regno de' morti (*il mondo senza gente*), vi si scorge piú manifestamente il simbolo dell'ingegno umano, che vuol conoscere i segreti della Divinità, i quali non sono rivelati se non a colui che è guidato dalla grazia celeste e dalla fede. Ed Ulisse diviene quasi il contrapposto di S. Paolo, di Enea e degli altri pochi *Quos aequus amavit Iupiter aut ardens evexit ad aethera virtus*, i quali, andati fra le ombre, poterono *revocare gradum superasque evadere ad auras*;[3] cosa che, secondo Dante, non riuscí ad Ulisse, poiché, giunto appena in cospetto della terra misteriosa, il suo *volo*

[1] Vedi il *Romanzo d'Alessandro*, pubblicato da G. Grion e la prefazione di questo.

[2] *Bellezze di Dante*. Dial. XI.

[3] *Aen*. VI, 125 e seg.

apparve *folle*; e cosí mostrossi vero quello che il Poeta conferma parlando delle acque che bagnano il Purgatorio:

> Venimmo poi in sul lido deserto,
> Che mai non vide navigar sue acque
> Uom che di ritornar sia poscia esperto.[1]

Il tentativo di Ulisse per altro, non ostante la sua trista fine, contiene, nello stupendo episodio dantesco, come un'aura di baldanzosa speranza per l'avvenire dell'umanità. Tu senti che è scritto dopo i viaggi di Marco Polo, e che il Poeta, affretta coi voti il tempo, in cui altri sarà piú fortunato dell'Itacese,[2] come mostra anche quel chiudersi della narrazione col canto stesso, senza veruna osservazione o commento, quasi per lasciarne il giudizio al lettore. Quindi la narrazione di Dante doveva avere ed ebbe un eco potente, ché non solamente l'accolse il Petrarca, pur dotto conoscitore delle favole antiche, il quale ricorda *Ulisse che desiò del mondo veder troppo*[3] ma Torquato Tasso ne prese le mosse per celebrare (facendo parlare la Fortuna) l'impresa del Colombo con versi[4] dei piú sublimi ed ispirati ch'egli abbia composto:

[1] *Purg.*, I, 130.

[2] Vedi a questo proposito GASPARE FINALI, *Cristoforo Colombo e il viaggio d'Ulisse nel poema di Dante. Saggio di interpetrazione e carteggio fra l'autore e F. Tarducci*, Città di Castello, S. Lapi, 1895. Se non accolgo l'opinione del dotto Senatore, e séguito a starmi col Tarducci, non disconosco però quanto di arguto ed anche di vero, felicemente scòrto da lui, si trova nel libretto qui sopra citato.

[3] *Trionfo della Fama*, II, 18.

[4] *Ger. Lib.* XV, 25, e seg.

. . . . . Ercole poi che uccisi i mostri
Ebbe di Libia e del paese ispano
E tutti scorsi e vinti i lidi vostri,
Non osò di tentar l'alto oceano.
Segnò le mete, e 'n troppo brevi chiostri
L'ardir restrinse dell'ingegno umano;
Ma quei segni sprezzò ch'egli prescrisse
Di veder vago e di sapere Ulisse.
Ei passò le Colonne, e per l'aperto
Mare spiegò de' remi il volo audace:
Ma non giovogli esser nell'onda esperto,
Perché inghiottillo l'ocean vorace,
E giacque col suo corpo anco coperto
Il suo gran caso, ch'or tra voi si tace.
S'altri vi fu da' venti a forza spinto,
O non tornonne o vi rimase estinto, ecc.
. . . . . .
Tempo verrà che fian d'Ercole i segni
Favola vile ai naviganti industri;
E i mar riposti, or senza nome, e i regni,
Ignoti ancor, tra voi saranno illustri.
Fia che 'l piú ardito allor di tutti i legni,
Quanto circonda il mar, circondi e lustri,
E la terra misuri, immensa mole,
Vittorïoso ed emulo del sole: ecc.

E Alfredo Tennyson nel suo *Ulisse* che, come dice il Faccioli traduttore delle poesie di lui, « può chiamarsi l'aspirazione all'eroismo in un'anima inceppata dalla vecchiaia » ampliando e svolgendo l'apostrofe dantesca, fa dire a quell'eroe:

Coraggio, amici e andiam! non è mai tardi
Movere in cerca d'un novello mondo.
In alto, in alto; e i pareggiati remi
Battan l'onda spumosa. Oltre il confine
Dell'Occidente navigar vogl'io,

Là dove ogni vezzoso astro tramonta.
L'abisso forse ingoieranne; forse
Toccherem le Felici isole e 'l grande
Achille rivedremo, in altre piaggie
Ben da noi conosciuto. Assai n'è tolto,
Ma pur assai rimane; e, benché scemi
Del mirabil ardir che fe' la terra
Attonita ed il ciel ne' vecchi giorni,
Siam quel che siamo: — una compatta schiera
D'eroici spirti, affievoliti, è vero,
Dagli anni e dal destin; ma strenuamente
A combatter parati, a cercar sempre,
E a mostrarsi ne' casi avversi e lieti
Non orgogliosi mai, né mai codardi. —

VI

L'ARTE DI DANTE

NELL' EPISODIO DI UGOLINO [1]

La morte del conte Ugolino rappresentata dal poeta nel canto XXXIII dell' *Inferno*, è uno di quei pochi brani danteschi, che hanno avuta la fortuna di piacere sempre e in tutti i tempi, anche quando il divino poema si sfatava e si derideva come arido e oscuro. E infatti non ci ha forse in tutta l'opera un altro pezzo che scuota piú gagliardamente, e piú fortemente si imprima nella fantasia, anche ad una prima e rapida lettura. Io credo che ciò avvenga non solo, come alcuno reputerebbe, per la maggior lunghezza dell' episodio o per l'atrocità e tenerezza insieme del fatto rappresentato, ma principalmente perché il poeta vi ha usato, con maggior fedeltà che in altri luoghi della *Commedia*, l'arte dei classici greci e latini: quell'arte che non ricopia la natura, e neppur le toglie realtà per farla spirituale, ma la ritrae fantasticamente, esprimendo un tipo di grandezza fisica e di violenza d'affetti, con l'unità e la profondità che son proprie del dramma e, quasi direi, della scoltura. Esaminiamo partitamente quest' episodio e indaghiamone la ragion poetica.

[1] Questo studio sull'Episodio del Conte Ugolino fu pubblicato nel *Propugnatore* di Bologna, Vol. 2°, p. 2ª, pag. 172 (anno 1869).

Nel raccontare l'atroce morte del Conte poteva Dante tener due modi: l'uno era di descrivere gli strazî della fame nel corpo di lui e dei figli in tutti i diversi gradi, dalla rintuzzata ansietà di mangiare, fino a quell'estrema languidezza che li fece morire: i lamenti, le grida, le imprecazioni di rabbia, le reciproche parole di compassione: la crescente magrezza delle membra e pallidezza del viso, il lento venir meno delle forze e della vita. Cosí egli avrebbe ritratto fedelmente la natura, e postoché fra i particolari del fatto avesse tralasciato quelli troppo orribili o di nessuna utilità, il suo racconto poteva riuscire bello e pietoso, come tanti che se ne leggono nei romanzi antichi e moderni. L'altro modo era di prescindere quasi del tutto da questi particolari comuni, ora accennandoli appena, or tacendoli, e, in quello scambio, esprimere vivamente l'effetto che la loro vista produce nell'animo, e quest'effetto rendercelo specchiato e raccolto in una sola figura, in quella che doveva sentirlo maggiore, perché vi si univano l'amor di padre e l'odio piú acerbo contro il nemico causa di tanto male. In tal guisa, invece del sensibile, si ritraeva il sentimento: invece della pittura di un corpo tormentato dalla fame, avevasi la pittura di un animo straziato dai piú dolorosi affetti: invece della trista e insuperabile necessità di natura, vedevasi la libera forza del cuore umano che contrasta, benché invano, con quella. Quindi la descrizione pigliava indole drammatica, altro non essendo il dramma che l'espressione dei moti e degli affetti dell'animo, inquanto variamente secondano le cose che avvengono al di fuori. Dante scelse questo modo, perché cosí richiedeva il genere stesso del suo poema, che versa tutto quanto nei sentimenti suscitati dalle reminiscenze della vita mortale; ed anche perché in tal guisa i dolori della fame si

nobilitavano, non essendo strazj di corpi languenti, ma angosce di cuori afflitti.

Or per ritrarre convenientemente e gagliardamente tali angosce, facea duopo dar loro la maggior possibile unità; poiché l'affetto tanto piú si rinforza quanto piú è raccolto e ristretto in una sola figura, e il perfetto damma ha un solo protagonista. Ed ecco che appunto l'Ugolino nella dantesca descrizione ci si innalza e grandeggia davanti alla fantasia, e quasi ci comparisce un gigante, da paragonarsi all'antico Tideo della favola, rammentato al termine del canto XXXII. L'atteggiamento immobile e pur, nella sua fierezza, decoroso di divorare eternamente, senza consumarlo, il teschio dell'Arcivescovo ce lo effigia, sino dal principio, come una statua o, se meglio ti piace, come uno di que' solenni personaggi della mitologia greca, che riempion di sé una tragedia. E ho detto decoroso tale atteggiamento, perché la figura ci si discosta e dilunga per modo, che non tanto avvertiamo il laceramento del teschio o il sangue che ne sgorga, quanto il por de'denti e il movimento delle ganascie, piú per avidità di tormentare che di mangiare. E quello stesso forbir la bocca ai capelli, per quanto sia orribile, non ci genera nausea, anzi mostra nel Conte un certo nobile disprezzo e signoria sulla sua preda, che ci piace perché soddisfazione della giustizia divina. E veramente può dirsi che qui Dante sia riuscito piú vivace e piú composto insieme che non è Virgilio nel ritrarci il pasto di quel suo Polifemo:

« ..... vidi atro cum membra fluentia tabo
« Manderet, et trepidi tremerent sub dentibus artus.
« ..... Iacuitque per antrum
« Immensus, saniem eructans et frusta cruento
« Per somnum commixta mero;

dove l'immagine sarebbe stomachevole, se dalla maestria dello stile non restasse velata. Questa figura poi del conte prosegue, in tutta la descrizione, a mostrarsi agli occhi nostri come una statua. Essa dirige e contempera co' suoi i sentimenti degli altri: i figliuoli e i nepoti ci si impiccoliscono oltre la verità storica, e compariscono come, intorno a un eroe principale, le minori figure del gruppo: egli soffre prima e piú di tutti, egli dura ultimo a soffrire. I figliuoli vedono un sogno simile a quello veduto da lui (il qual solo viene descritto); i figliuoli sospettano come sospetta lui: piangono quand'egli *impietra* (atto da statua) e resta muto le intere giornate: i figliuoli e nepoti (tanto le lor persone si abbassano davanti alla sua) se gli offrono per cibo, accrescendogli con ciò il dolore e ponendo meglio in rilievo la maggioranza di lui: essi divengono finalmente muti come il padre, tanto la sua vista li preme e a sé li conforma: essi cadono a uno a uno dinanzi a lui che resta ritto: e ancora egli si regge sui ginocchi e sulle mani, quando brancola cieco e moribondo fra i corpi loro tutti *distesi* in terra. Infine cade pur il Conte, non per una scossa repentina e violenta, ma decorosamente e, rispetto a noi, quasi insensibilmente, mancandoci dinanzi, senza che lo vediamo caduto. Finita poi la rammemorazione del passato, ci si rimette nello stesso atteggiamento di prima: eccolo là a rodere con piú rabbia il teschio dell'Arcivescovo, coi denti appuntati nell'ossa. Cosí dunque una sola figura è soggetto di tutta l'azione dolorosa, e questa si compie nel suo cuore quasi piú che nella stanzetta di quella torre.

La stessa unità e grandezza fantastica che abbiamo considerata nello spazio, la troveremo anche nel tempo, ossia nel succedersi delle circostanze, le quali ci si compendiano in soli pochi momenti. La morte di quat-

tro giovani che vengon meno per fame davanti al padre o all'avo, condannato anch'egli ad ugual martiro, è certamente un fatto disumano ed atroce; ma, essendo anche, per propria indole, lento e uniforme, riuscirebbe meno efficace sull'animo, se si descrivesse puntualmente coll'ordine naturale delle sue circostanze. Quanto divien piú tremendo, se anch'esso sia lavorato colla fantasia e innalzato sopra a natura! E come ottener tanto? Col farcelo concepire, quasi direi, in prospettiva, come lontano e indeterminato, togliendolo dagli stretti confini del vero, per accrescerlo indefinitamente. A quel modo che i beni ci appaiono piú grandi e desiderabili, innanzi di provarli, cosí i mali piú ci scuotono e ci atterriscono quando li aspettiamo, e col pensiero ce gli anticipiamo. Allora ci si fanno avanti come destinati e inevitabili, allora ponderiamo tutta la nostra sciagura: ci ritraggiamo in noi stessi; lasciamo gl'inutili pianti e riceviamo a grado a grado il dolore. Questo sentimento intenso e profondo del male futuro è dai greci chiamato *phobos*, e questo si proponevano di destare negli animi degli spettatori le tragedie di Eschilo e di Sofocle. Una grave calamità che doveva incogliere, era sospettata sino dalla prima scena: poi crescevano sempre piú i timori, finché si sapeva che era accaduta, o per imbasciata che arrivava, o apparendone i segnali, tristi avanzi dell'avvenuta ruina. Cosí quanto meno scorgevano gli occhi, tanto piú meditava la mente, quanto meno inorridiva il senso, tanto piú si destava gagliardo e profondo l'interno sentimento. Applicando ora a Dante questo principio, noi vediamo che la sua descrizione procede e si ristringe quasi a figura di piramide, movendo da un incerto presagio e terminando colla mortal caduta de' cinque, e da un termine all'altro passa per sole poche circostanze, fatte inten-

dere con segni ed atti di dolore e di rabbia, anziché con immagini crudeli ed atroci. Viene in primo luogo quell'oscuro sogno, oscuro come la debole luce che entrava sul far del giorno per la finestrella del carcere:

> Breve pertugio dentro dalla muda
> . . . . . .
> M'avea mostrato per lo suo forame
> Piú lune già . . . . . .

dove mirabilmente son riunite e confuse l'una coll'altra le idee di luogo, di tempo e della qualità e durata dell'uno e dell'altro. Da questo sogno il Conte piú che il modo della morte, presagisce solo che dovranno egli e i giovanetti morir crudelmente. Ma, a meglio determinare le sue triste previsioni, vengono i sogni dei figliuoli, i quali fanno chiaro qual destino sia riserbato a tutti: già presentono nel sonno la fame, e dimandano del pane. Allora comincia nel Conte l'angoscia: egli stesso non vuol dire che cosa gli si annunziasse al cuore, ma ce lo fa intendere (e quanto!) col soggiungere che essa, se alcuna altra cosa al mondo, merita pianto e che è crudele chi non piange. Quest'angoscia mista ancora di qualche speranza è poi a un tratto, in un momento (si noti bene), interrotta da un indizio, un semplice indizio ma orribile, e tanto piú orribile quanto non è appunto che un indizio: un romore che annunzia loro chiudersi a chiave la porta della torre. Che cosa dicesse questo indizio, per ora cosí poco rilevante, non ce lo spiega: ma lo intende il Conte e, quasi a certificarsi, guarda attorno i figliuoli come interrogandoli, cogli occhi, del loro avviso. Essi, per la tenera età in cui ce li mostra il poeta, non bene intendono che cosa accenni il padre con quello sguardo: solo comprendono ch'egli sente qualche gran pena, e pieto-

samente piangono per lui, ed Anselmuccio (forse il piú piccolo) gli chiede che abbia. Ma il padre, rimasto fisso nel doloroso pensiero degli strazj che si preparano a tutti, non piange, non risponde per un giorno e per una notte; ma pur pensa, e fors'anche serba qualche debole speranza o lusinga. Al tornar della luce gli tocca a rivedere i suoi figli che le amiche tenebre gli avevan celati: allora riprova, come se fosse nuova e recente, la pena del suo certo danno; e nel vederli sfigurati e pallidi dalla fame, e in riflettere che per sua cagione principalmente quegl'innocenti si trovano a tal martire, si spezza per un istante il ghiaccio del suo cuore: sente le punte dell'amor paterno, piú fieramente ancora quelle dell'odio contro l'Arcivescovo, e nel colmo del dolore rabbioso non può tenersi dal mordersi le mani. Ma poi tosto, vedendo che i fanciulli pensano piú a lui che a sé stessi e gli si offrono in cibo, si sente tenuto di pensare anch'egli a loro, di non contristarli piú oltre, e ricasca nel solito profondo silenzio che è una rassegnazione stupida e disperata piú della prima. E, sí prima sí poi, questi lunghi silenzj di quante ambascie, di quanti sospiri e parole tengon luogo, e come servono a confondere tutte le dolorose impressioni in una sola! Vedete poi come le due scene, pur nella loro somiglianza, crescano grandemente di pietà: la prima volta egli impietra e i figli piangono quasi per compassione di lui e per segno di dolore meno intenso: la seconda egli si morde le mani, ed eglino si alzano (*levòrsi*) pronti a dargli mangiare le loro carni. Tutte particolarità, non certo le piú verosimili in natura, ma verissime e terribili alla fantasia ed al cuore. Nel secondo silenzio pertanto, che dura due giorni e due notti, tutti stanno muti, non solo il padre, ma anche i figli: allora il tormento è tale, e

cosí certa e vicina l'aspettazione della morte, che il misero Conte chiama dura la terra perché non si aperse sotto i lor piedi e non sentí compassione di un caso tanto compassionevole. Eccoci finalmente alla catastrofe. Le albe degli altri due giorni erano state dolorosissime, l'una pel presagio del sogno, l'altra per la nuova visione della pallidezza de' figli: spunta la quarta alba che porta la orrenda esecuzione del sogno. Questa comincia piú acerba pel padre, perché il primo che muoìa, un figlio, quasi a nome di tutta la famiglia, si rivolge inconsciamente non so se a supplicare o a rimproverare il padre con quel misterioso: *che non m'aiuti?* tanto piú miserabile perché lo pronunzia moribondo e già fuor di sé. A questo punto al narratore sovviene tutta insieme la dolorosa scena: non può soffrire di estendersi piú: l'opera della fantasia cessa davanti alla memoria storica del fatto: ed ecco che ci fa vedere gli altri figli cadere l'un dopo l'altro quasi rinnovando ciascuno la ferita nel cuore del padre: ecco la indicazione esatta del tempo: *fra il quinto dí e il sesto* (Come doveano esser lunghi e ricordevoli quei giorni al povero padre!): ecco il paragone fra sé medesimo e il poeta che l'ascolta. « Come tu ora vedi me, cosí vid'io loro: ma io era padre e vedea morire i figli e i nipoti: che diversità di spettacolo! e pure era ugualmente vero e visibile ». Morti i figli, il Conte lascia il freno al dolore sino allor rattenuto: cieco dal digiuno, brancola sui morti corpi, piange, li chiama per tre giorni ancora. Come poi morisse non se ne ricorda o non cura di dirlo, tanto, dinanzi al pensiero de' figli, era sparito quel di se stesso; anzi ha quasi rimorso di esser morto, di non aver seguitato piú tempo a piangere ed a chiamarli, e ne dà colpa alla forza naturale del lungo digiuno, che vinse e superò la forza morale dell'intenso dolore:

Poscia piú che'l dolor poté il digiuno.[1] Ma dopo questo accasciamento del vigore corporeo nel Conte moribondo, risorge ora, come molla che piú scatta se è compressa, il furore di lui morto contro Ruggieri causa di tanta sventura: quel morso che gli avventa subito dopo, quasi a rifarsi del breve tempo in cui per parlare, non avea potuto tormentarlo, lo sentiamo tutto quanto nella immagine dei denti del cane: ed era ben necessario, perché si ristabilisse la proporzione fra il delitto dell'Arcivescovo e la sua pena, perché si vedesse adempiuta la giustizia di Dio, dopo che si era cosí vivamente ridestata la memoria del peccato. Al che giova non meno l'acerbissima imprecazione del poeta contro Pisa, che è quasi la parte lirica o il coro di questa fiera tragedia.

Cosí dunque, come abbiamo veduto e a parte a parte disaminato, l'arte mirabile di questo episodio, consiste nell'avere espresso in Ugolino l'estremo grado dell'amore paterno offeso e rabbioso, sciogliendosi ar-

[1] Si può domandare qui se la energia tragica di questo episodio crescerebbe alla fantasia ed al cuore dei lettori, quando si supponesse che nel famoso verso, con cui termina il discorso del Conte, fosse oscuramente accennato, come già da alcuni si credette, l'aver lui, nell'impeto della fame, mangiato parte delle carni de' figli. Rispondiamo che tal supposizione, quando fosse fondata su qualche cosa di positivo; come si accorderebbe assai bene con l'espressione *la morte mia fu cruda* (v. 20), quasi *da bestia feroce;* e meglio risponderebbe al supplizio inventato da Dante per l'Arcivescovo, cioè di esser divorato appunto da colui ch'egli spinse a divorare, o tentar di divorare, i propri nati; e infine riceverebbe quasi un suggello dall'atto furioso onde il Conte, ricordato appena il bestiale attentato, riattacca i denti alla sua vittima; cosí gioverebbe forse al graduato *pathos* di questa scena. Ma le ragioni portate contro tale spiegazione sono troppe e troppo forti; né si può, a mio parere, rimetterla pure in discussione.

ditamente dalla natura e gittandosi nel fantastico: nell'aver ritratta l'azione con assoluta unità e con forme, quasi direi, gigantesche: unità nello spazio, unità nel tempo: unità nell'impressione che sempre piú si interna e si allarga. Tale suol essere il modo di rappresentare proprio de' classici, le cui immagini, meglio che a pittura, paragoneresti a gruppi scolpiti di rilievo in proporzioni superiori al vero. Dante, come poeta cristiano e vissuto in un tempo che i classici o poco si conoscevano o certamente poco si consideravano dal lato dell'arte, tenne per lo piú altro modo; ora profilando modestamente la natura a guisa di finissimo miniatore, ora rompendo i contorni delle cose in una mistica luce che vela e abbella i suoi quadri, come la viva fede e divozione del poeta rivestiva e ornava le fantasie della sua mente. Pur talvolta fece vedere che avrebbe saputo, nell'effigiare plasticamente, imitare i classici antichi, e forse superarli, come nel Conte Ugolino.

VII

LA TRILOGIA DANTESCA
O
DEL NESSO FRA LA *VITA NUOVA*, IL *CONVITO*
E LA
DIVINA COMMEDIA

(1883)

Che uno stretto legame di concetto e di sentimenti congiunga insieme le tre opere italiane di Dante, la *Vita Nuova*, il *Convito*, e la *Divina Commedia* (chiamate, con felice espressione, la *trilogia dantesca*), è cosa molto conveniente, non solo riguardando all'ingegno altamente comprensivo di lui, ma principalmente perché la sua Beatrice ricorre in tutte e tre quelle opere, anzi ne è quasi l'anima or segreta, or palese. Riesce per altro assai difficile e forse impossibile, l'accordare e conciliar bene insieme i resultamenti che da quelle scritture si ricavano rispetto agli amori e agli studj del Poetá. Intorno a questa mal solubile questione si sono affaticati con molto acume i critici piú valenti, specialmente del nostro secolo; ma l'esito non è stato cosí chiaro e sicuro, che ancora non restino forti dubbiezze ed appariscenti contradizioni. Eppure allo scioglimento di tale questione se ne collegano altre non meno serie, come quelle di sapere, se Beatrice sia donna reale, o simbolica, o l'uno o l'altro insieme; quando siano state composte la *Vita Nuova* e il *Convito*, e se in un tempo solo o in piú tempi; e che cosa

debbasi giudicare dei costumi di Dante in un periodo importante della vita di lui. Gioverà pertanto esporre prima lucidamente in che consiste quella che dicemmo così grave difficoltà, e poi vedere come abbiano tentato di sciogliérla i critici.

I

Il passo della *Vita Nuova* con cui sta in palese relazione il *Convito*, è la narrazione dell'amore incipiente del Poeta per la donna gentile. Riporterò qui in compendio tutta la sostanza di questo breve episodio, scrivendo in corsivo le parole testuali piú importanti. *In quel primo giorno nel quale si compiva l'anno che questa donna* (Beatrice) *era fatta de' cittadini di vita eterna io mi sedea in parte, nella quale ricordandomi di lei disegnava un angelo sopra certe tavolette, ecc. ecc.* (cap. 35). *Poi per alquanto tempo, conciò fosse cosa che io fossi in parte, nella quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, ecc. Levai gli occhi e vidi che una gentil donna, giovane e bella molto, da una finestra mi riguardava molto pietosamente quant' alla vista; sicché tutta la pietade pareva in lei accolta.* Segue il Poeta a narrare che si sentí muovere al pianto, *e diceva me fra medesimo: E' non può essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore;* parole che ripete con qualche varietà nel sonetto seguente: *Bene è con quella donna quell'Amore, Lo qual mi fece andar cosí piangendo* (cap. 36). Dice poscia che la pallidezza di cui si tingeva colei, lo facea ricordare della sua *nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia;* e che, quando avea bisogno di sfogare il dolore col pianto, egli *andava per vedere questa pietosa donna* (appunto perché la pallidezza di lei

ricordandogli quella di Beatrice, lo faceva piangere) (c. 37). *Io venni a tanto*, prosegue, *per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettare troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore, ed aveamene per vile assai; e più volte bestemmiava la vanità degli occhi miei*, perché invece di continuare a piangere Beatrice, si lasciavano consolare (cap. 38). *Recommi la vista di questa donna in sí nova condizione, che molte volte ne pensava come di persona che troppo mi piacesse, e pensava di lei cosí: questa è una donna gentile, bella, giovane, e savia, ed apparita forse per volontà d'Amore, acciò che la mia vita si riposi, ecc.* E qui racconta la battaglia fra l'un pensiero che *in sí vile modo* lo volea *consolare*, e che egli chiama *gentile, inquanto ragionava di gentil donna, ché per altro era vilissimo;* e gli altri pensieri che resistevano a questo. *E perocché la battaglia de' pensieri vinceano coloro che per lei parlavano*, il Poeta rivolse alla gentildonna un affettuoso sonetto (cap. 39). Ma *contro questo* pensiero *avversario della ragione si levò un dí, quasi nell'ora di nona, una forte immaginazione in me, ché mi pareva vedere questa gloriosa Beatrice, con quelle vestimenta sanguigne, colle quali apparve prima agli occhi miei, e pareami giovane, in simile etade a quella in che prima la vidi. Allora incominciai a pensare di lei; e secondo l'ordine del tempo passato ricordandomene, lo mio core incominciò dolorosamente a pentirsi del desiderio, a cui cosí vilmente s'avea lasciato possedere alquanti dí contro alla costanza* (ediz. pesar. *senza la costanza*) *della ragione: e discacciato questo cotal malvagio desiderio* (ediz. pesar. *questo mal pensiero e desiderio*), *si rivolsero tutti i miei pensamenti alla loro gentilissima Beatrice* ». Qui racconta che ri-

cominciarono in lui i *sospiri*, i quali *diceano lo nome di quella gentilissima, e come si partio da noi.* E ricominciarono le *lagrime*, tanto che gli occhi si fecero d'*un colore purpureo; onde appare che della loro vanità furono degnamente guiderdonati, sí che da indi innanzi non poterono mirare persona che li guardasse, sí che loro potesse trarre a simile intendimento. Onde io, volendo che cotal desiderio malvagio e vana tentazione paresse distrutta, sí che alcun dubbio non potessero inducere le rimate parole ch' io avea dette dinanzi, proposi di fare un sonetto*, ecc.; nel quale in sostanza ripete che quei sospiri e i pensieri da cui essi nascono, hanno scritto in *sé quel dolce nome di madonna, E della morte sua molte parole* (cap. 40). Cosí termina l'episodio della donna *gentile* in contrasto colla *gentilissima.* Al quale segue il passaggio dei pellegrini introdotto cosí: *Dopo questa tribolazione avvenne, in quel tempo che molta gente andava* (molti codici ed i migliori leggono *va*) *per vedere quella imagine benedetta, la quale Gesú Cristo lasciò a noi per esempio della sua bellissima figura, ... che alquanti pellegrini* passavano per la via dov'era la casa di Beatrice, ecc. I quali vedendo il Poeta che non piangevano, pensa che non abbiano inteso il dolore in cui era immersa la città per la morte di lei, e perciò la palesa loro (cap. 41). Indi per due donne gentili che volevano di queste sue poesie, egli fa *una cosa nuova*, che è il sublime sonetto « *Oltre la sfera che piú larga gira*, ecc. » (c. 42). *Appresso a questo sonetto* gli appare la *mirabil visione* « *nella quale vide cose, che mi fecero proporre di non dir piú di questa Benedetta, insino a tanto ch' io non potessi piú degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sí com' ella sa veracemente. Sicché, se piacere sarà di*

Colui, per cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, spero di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna » (cap. 43).

Stando dunque alle testimonianze tolte dalle precise parole del Poeta, possiamo ritrarne chiaramente, che la veduta della donna gentile avvenne *alquanto tempo* dopo il primo anniversario dalla morte di Beatrice: che la pietà della stessa donna fu quella che lo commosse, e prima gli fe' versare piú che mai lagrime amare per tal morte, poi, dandogli un certo diletto, lo racconsolò. Quindi il rimorso e il contrasto nell'animo del Poeta. Dopo una visione di Beatrice, la ragione vinse il suo avversario, quel *vilissimo pensiero,* quel *malvagio desiderio,* e rivolse tutti i pensieri di Dante alla donna celeste. *Dopo questa tribolazione* segue il passaggio de' pellegrini e il sonetto che fa l'apoteosi di Beatrice, e *appresso a questo sonetto,* quasi come ricompensa, la *mirabile visione* con cui termina l'operetta. Adunque dalla morte della Portinari alla vista della *donna gentile* sembra correre poco piú d' un anno: e da quella vista alla *mirabil visione* pare dover correre anche meno d' un anno; forse il giro di pochi mesi. Quindi la data in cui fu composta la *Vita Nuova,* corrisponderebbe presso a poco a quella determinata dal Boccaccio. « Egli (Dante) primieramente, durante ancora le lagrime della sua morta Beatrice, quasi nel suo ventesimosesto anno, compose in un suo volumetto, il quale egli intitolò *Vita Nuova,* certe operette, siccome sonetti e canzone, in diversi tempi davanti in rima fatte da lui, meravigliosamente belle; di sopra da ciascuna partitamente e ordinatamente scrivendo le cagioni che a quelle fare l'avevano mosso, e di dietro ponendo le divisioni delle precedenti opere. E comeché egli di avere questo libretto fatto, negli anni piú ma-

turi si vergognasse molto, nondimeno, considerata la sua età, è egli assai bello e piacevole, e massimamente a' volgari ». Alla qual data si accorda bene anche il parlare, che si fa nella *Vita Nuova*, di Guido Cavalcanti, come ancor vivo, senza che punto si accenni all'esilio di lui, avvenuto parecchi anni dopo, nel 1300.

II

Dissi che la donna gentile della *Vita Nuova* forma il legame che quest'operetta unisce al *Convito*. E infatti essa ricomparisce, benché sott'altra forma, in quell'opera, sí nella prima e seconda canzone, ed anche di fuga nella terza, come nei commenti ad esse. Nella prima canzone *Voi che intendendo il terzo ciel movete* (canzone citata al poeta stesso da Carlo Martello nel cielo di Venere, *Par.* c. VIII, v. 36 e seg.) vediamo Dante nel medesimo contrasto in cui lo lasciammo nell'episodio della *Vita Nuova;* fra l'*umile pensiero* che *parlar gli suole d'un'angiola che in cielo è coronata,* e un pensiero pietoso che ha *consolata l'anima* sua mediante un'altra donna che ha *trasformata la* sua *vita.* E pare inclinato fortemente a secondare questa passione e dice ad Amore: *Amor, signor verace, ecco l'ancella tua; fa' che ti piace.* Nel Commento poi (Tratt. II, cap. 2) spiegando la canzone, dice che la *stella di Venere due fiate era rivolta in quello suo cerchio che la fa parere serotina e mattutina secondo i due diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata,* ecc. *quando quella gentil donna, di cui feci menzione nella fine della Vita Nuova parve primamente accompagnata d'amore agli occhi miei, e prese luogo alcuno della mia mente.* Segue a dire come a poco a poco di lei s'innamorasse,

ma che, *prima che questo nuovo amore fosse perfetto, convenne .... molta battaglia intra il pensiero del suo nutrimento, e quello che gli era contrario, il quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca della mia mente.* Ond'egli così combattuto e parendogli avere *manco di fortezza,* dirizzò la voce sua *in quella parte, onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero* e fece la canzone. Nel cap. 13, venendo a spiegare l'allegoria della canzone stessa, dice che, perduta Beatrice, rimase *di tanta tristizia punto, che alcuno conforto non gli valea.* Ma *dopo alquanto tempo* la sua *mente che s'argomentava di sanare,* lo indusse a *leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea, e* di poi *l'Amicizia di Cicerone, dove Lelio si consola della morte di Scipione ecc. E* (segue a dire) *avvegnaché duro mi fosse prima entrare nella loro sentenza, finalmente v' entrai tant' entro, quanto l' arte di grammatica ch' io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea; siccome nella* Vita Nuova *si può vedere.* E così non solo *trovai alle mie lagrime rimedio, ma vocaboli d' autori e di scienze e di libri; li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di questa scienza e di questi libri, fosse somma cosa. E immaginava lei fatta come una donna gentile, e non la potea immaginare in atto alcuno, se non misericordioso... E da questo immaginare cominciai ad andare là ov' ella si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole de' religiosi, e alle disputazioni dei filosofanti, sicché in piccol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che 'l suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero; perché io, sentendomi levare dal pen-*

siero del primo amore alla virtú di questo, quasi maravigliandomi, apersi la bocca nel parlare della proposta canzone, mostrando la mia condizione sotto figura d'altre cose (allegoria); *perciocché della donna, di cui io m'innamorava, non era degna rima di volgare alcuno palesemente parlare; né gli uditori erano tanto bene disposti, che avessero sí leggiero le non fittizie parole apprese: né per loro sarebbe data fede alla sentenza vera, come alla fittizia; perocché di vero si credea del tutto che disposto fossi a quello amore, che non si credeva di questo, ecc. Questa donna* fu dunque *figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima filosofia.* E piú chiaramente ripete ed afferma in fine al Trattato: *Dico e affermo che la donna di cui io innamorai appresso lo primo amore, fu la bellissima e onestissima figlia dello imperadore dell'universo, alla quale Pitagora pose nome filosofia.* Nella seconda canzone *Amor che nella mente mi ragiona* (canzone ricordata e cantata da Casella nel *Purg.* c. II) piú non si parla di Beatrice; è notabile anzi, a questo proposito, che anche nel commento precedente il Poeta nomina per l'ultima volta la sua donna, quando entra nella digressione sull'immortalità dell'anima. — *Di quella ragionando, sarà bello terminare lo parlare di quella viva Beatrice beata, della quale piú parlare in questo libro non intendo* (cap. 9) — e in fine di quella digressione e del cap. 9, afferma la sua *certezza* di passare *dopo questa,* ad *altra vita migliore; là dove quella gloriosa donna vive, della quale fu l'anima mia innamorata, quando contendea.* — E infatti la seconda canzone è un inno che Amore intuona per la nuova donna, dicendoci che il concetto di lei è superiore all'umano intelletto, che Iddio infonde sempre in lei la propria virtù, che ella sola fa fede

delle cose soprannaturali, che da lei viene ogni gioia e ogni abito virtuoso, e infine, esaltando lo stile al massimo grado, conchiude: *Quest' è colei, ch' umilia ogni perverso: Costei pensò, chi mosse l' universo.* Singolare è per altro la chiusa di questa canzone, dove spiega una contradizione apparente, che si trova fra l'aver qui chiamato *umile* questa donna, e in una ballatetta precedente (si crede quella che comincia *Voi che sapete ragionar d' amore*) averla chiamata *fera* e *disdegnosa*, dichiarando nel commento che la differenza non nasceva dalla donna, ma dall'anima di lui *di troppo disío passionata*, alla quale il *sembiante onesto, secondo il vero*, pareva *disdegnoso e fiero;* e in senso allegorico, che dal *principio essa filosofia* (segue a dire) *parea a me, quanto dalla parte del suo corpo, fiera, ché non mi ridea, in quanto le sue persuasioni ancora non intendea; e disdegnosa, ché non mi volgea l' occhio, cioe, ch' io non potea vedere le sue dimostrazioni* (Tratt. III, cap. 9 e 15). La canzone terza (differente dalle altre per istile e per metro) si riannoda in qualche guisa alla stessa donna, ma forma come una digressione dall'amore di lei, e tratta della vera e della falsa nobiltà. *Gli atti disdegnosi e fieri appariti nella sua donna* gli *hanno chiuso la via dell' usato parlare;* cioè (come spiega nel Commento, Tratt. IV, cap. I) essa ha *un poco trasmutati* a lui *i suoi sembianti e massimamente in quelle parti dove* (egli dice) *io mirava e cercava se la prima materia degli elementi era da Dio intesa; per la qual cosa un poco da frequentare lo suo aspetto mi sostenni* e, *quasi nella sua assenza dimorando, entrai a riguardar col pensiero il difetto umano intorno a detto errore* (un errore circa la nobiltà, ecc.)... E nella chiusa della canzone fa dire a questa, verso la filosofia: *Io vo par-*

lando dell' amica vostra; il che spiega nel commento: *bene è sua amica nobilitade; ché tanto l' una coll' altra s' ama, che nobiltà sempre la dimanda, e filosofia non volge lo sguardo suo dolcissimo ad altra parte* (Tratt. IV, cap. 30).

Dal *Convito* dunque sembra rilevarsi che la *Donna gentile* della *Vita Nuova* non è che un puro simbolo della filosofia, e ch'essa apparí la prima volta al Poeta, quando dalla morte di Beatrice, eransi compiuti due giri del pianeta di Venere; la quale circonlocuzione, come vedremo piú oltre, è diversamente interpretata, equivalendo, secondo alcuni, a 450 giorni, e, secondo altri, a uno spazio, assai piú lungo, di 1168, cioè a 3 anni, mesi 2 e giorni 13; che al Poeta quella scienza molto piacque e lo consolò a segno, che nello spazio di circa trenta mesi si sentí *levare dal pensiero del primo amore alla virtú di questo,* ed allora scrisse la canzone *Voi che intendendo,* ecc., che lasciò quindi da parte Beatrice per cantare le lodi della donna allegorica: che però, avendo piú tardi trovato nella filosofia punti difficili ed oscuri, interruppe *un poco* quello studio e si volse a trattare questioni morali strettamente connesse colla filosofia, a dir della quale sembra che ritornasse in altre canzoni o ballate, che sarebbero tra quelle distinte dal Giuliani [1] col titolo *Canzoni appartenenti al Convito.*

Ma oltre, a questo legame sostanziale che annoda il *Convito* colla *Vita Nuova* per mezzo di Beatrice e della Donna gentile, nel *Convito* si fa anche parecchie volte menzione esplicita dell' altra opera, come già composta e pubblicata e conosciuta. Infatti nel cap. I del Trattato I (che serve di introduzione a tutto

[1] *La V. N.* e il *Canzoniere* di *D. Alig.* Firenze 1868.

il libro, e dove si accenna anche al bando da Firenze), dice il Poeta: *Se nella presente opera, la quale è Convito nominata, e vo' che sia, piú virilmente si trattasse che nella Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo siccome ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile essere conviene. Ché altro si conviene e dire e operare a una etade, che a un' altra; perché certi costumi sono idonei e laudabili a una etade, che sono sconci e biasimevoli ad altra, siccome di sotto nel quarto Trattato di questo libro sarà propria ragione mostrata. E io in quella, dinanzi all' entrata di mia gioventute parlai, e in questa, dipoi quella già trapassata.* Alle quali parole il Tratt. IV citato dà luce, poiché nel cap. 24 di esso si dice che l' adolescenza *dura fino al venticinquesimo anno,* mentre la gioventú nel *quarantacinquesimo anno si compie,* donde risulta che nella *Vita Nuova* il Poeta parlò prima che si compiesse il suo venticinquesimo anno e nel *Convito* dopo essere entrato nella gioventú (cioè, dopo il termine anzidetto); e cosí la composizione della *Vita Nuova* sembra risalire, per la testimonianza stessa dell' autore, alla data stabilita dal Boccaccio. E nel capitolo medesimo afferma che *altri costumi ed altri portamenti sono ragionevoli ad una età che ad altre.* E avea detto che *nell'adolescenza l'anima nostra... non puote perfettamente la razional parte discernere; perché la ragione vuole che dinanzi a quell' età* (gioventú) *l' uomo non possa certe cose fare senza curatore di perfetta età.* Mentre nella gioventú (cap. 26) *essere a nostra perfezione ne convegna temperati e forti, e l' appetito... alla ragione ubbidire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni;* e si cita ad

esempio Enea che da Didone *si partí per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa.*

E che il poeta volesse mostrar di aver servito a queste leggi, scrivendo ora cosa degne della *gioventú*, si vede dalla scusa che porta per avere, nel commento a queste canzoni del *Convito*, parlato di se stesso. *Movemi*, egli dice, *timore d'infamia e movemi desiderio di dottrina dare, la quale altri veramente dare non può. Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le soprannominate canzoni* (quelle amorose destinate al *Convito*) *in me avere signoreggiato, la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente; lo quale mostra che non passione, ma virtú sia stata la movente ragione. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può, s'io non la conto, perché nascosa sotto figura d'allegoria; e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento, e a cosí parlare, e a cosí intendere l'altrui scritture* (Tratt. I, cap. 2); e nel Tratt. III, cap. I, aggiunge — *Dico che pensai che da molti di retro da me forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato. Perché, a torre via questa riprensione, nullo migliore argomento era, che dire qual era quella donna che m'avea mutato: che per la sua eccellenzia manifesta aver si può considerazione della sua virtú; e per lo intendimento della sua grandissima virtú si può pensare ogni stabilità d'animo essere a quella mutabile, e però me non giudicare lieve, e non istabile.* E se il suo commento riuscirà *duro* e *forte*, egli pur se ne scusa, dicendo averlo fatto per provvedere alla fama sua e dell'altre sue opere, caduta in basso presso coloro che hanno veduto la miseria del suo esiglio, onde

convienmi che con piú alto stile dêa nella presente opera un poco di gravezza, per la quale paia di maggiore autorità (con allusione forse, anche qui, al meno *alto stile* della *Vita Nuova*) (Tratt. I, cap. 4). Del resto la *Vita Nuova* è ricordata anche altre volte nel *Convito*, e cioè, nel narrare della donna gentile (Tratt. II, c. 2) e quando ne spiega l'allegoria (Tratt. II, c. 13), luoghi ambedue riportati di sopra.

III

Vediamo ora il legame in cui la *Vita Nuova* (e implicitamente anche il *Convito*) sta colla *Divina Commedia*. Niun dubbio che il concetto, l'immagine e il nome della donna amata siano uguali in ambedue. Oltre a ciò l'innamoramento del Poeta a nove anni, raccontato nella *Vita Nuova*, si accorda con quei versi:[1]

> L'alta virtú che già m'avea trafitto
> Prima ch'io fuor di puerizia fossi:

e la data della morte di Beatrice (1290) combina coi dieci anni da che il Poeta era stato privo della vista di lei, allorché la rivide nel Paradiso Terrestre nel 1300:

> Tanto eran gli occhi miei fissi ed attenti
> Per disbramarsi la *decenne* sete.[2]

Ma quel passo della *Divina Commedia* che sembra stare in istretta relazione colla *Vita Nuova* e precisamente coll'episodio della Donna gentile, e quindi anche, per consenso, col *Convito*, è il noto rimprovero

[1] *Purg.*, XXX, 41.
[2] *Purg.*, XXXII, 1.

di Beatrice a Dante, quando gli apparisce velata nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXX). Essa manifestamente gli rinfaccia un impedimento nell'amore di lei, dopo che fu morta:

Alcun tempo il sostenni col mio volto;
  Mostrando gli occhi giovinetti a lui,
  Meco il menava in dritta parte vòlto.
Sí tosto come in sulla soglia fui
  Di mia seconda etade e mutai vita,
  Questi *si tolse a me e diessi altrui.*
Quando di carne a spirto era salita,
  E bellezza e virtú cresciuta m'era,
  Fu' io a lui *men cara e men gradita.*
E volse i passi suoi per via *non vera,*
  Imagini di ben seguendo *false,*
  Che nulla promission rendono intera;
Né l'impetrare ispirazion mi valse,
  Con le quali ed in sogno ed altrimenti
  Lo rivocai: sí poco a lui ne calse.
Tanto giú cadde, ecc. ecc.

E rinnovando piú acerbamente i rimproveri, dice che Dante disperò di *passare innanzi* pei *desiri* di Beatrice, che lo *menavano ad amare lo bene* supremo; ch'egli concepí altri desiderj: onde il Poeta confessa (XXXI, 34):

Le *presenti* cose
Col falso lor *piacer* volser miei passi,
Tosto che 'l vostro viso si nascose.

E la donna, ripigliando le parole, lo esorta a vergognarsi, ad essere *altra volta piú forte, udendo le sirene;* e lo riprende d'essersi lasciato di nuovo trarre *nel disío di cosa mortale,* piuttostoché profittare dell'aver perduto *il sommo piacere* colla morte di lei,

per *levarsi suso* dalle *cose fallaci*, dietro Beatrice che non era piú *mortale*. Ed esce quindi in queste notevoli espressioni (XXXI, 58):

Non ti dovea gravar le penne in giuso
Ad aspettar piú colpi, o *pargoletta*,
Od *altra vanità* con sí breve uso.
Nuovo augelletto due o tre aspetta;
Ma dinanzi dagli occhi de' *pennuti*
Rete si spiega indarno, o si saetta.

Seguono a tali parole il pentimento di Dante, la sua immersione nel fiume Lete per mano di Matelda, la passeggiata dietro il mistico carro e la fermata davanti all'albero, le vicende dell'albero stesso, e la profezia di Beatrice, la quale, notando come il Poeta stenti a comprendere il significato delle mirabili cose apparsegli agli occhi, ne dà per ragione che i *pensier vani* furono *alla mente* di lui come *l'acqua d'Elsa* (che ricopre d'un tartaro petrigno gli oggetti immèrsivi), e i *piacer loro* (cioè derivanti da quei pensieri) *un Piramo alla gelsa* (cioè un offuscamento della mente stessa); e piú esplicitamente afferma di creder lui *fatto di pietra nell' intelletto* e *tinto in petrato, Sí che l'abbaglia il lume del* suo *detto*. E avendole Dante dimandato perché la parola di lei superasse tanto la capacità di lui, ella risponde con questi notabili versi (XXXIII, 85):

Perché conoschi .... *quella scuola*
Ch' hai seguitato, e veggi' sua *dottrina*
Come può seguitar *la mia parola*;
E veggi' *vostra via* dalla *divina*
Distar cotanto, quanto si discorda
Da *terra* il *ciel* che piú alto festina

Ma il piú bello è che il Poeta, il quale bevendo

dal fiume Lete avea dimenticato tutti i falli commessi, risponde subito,

> . . . . . Non mi ricorda
> Ch' io *stranïassi me giammai da voi*,
> Né honne coscienza che rimorda;

al che Beatrice soggiunge che ciò dipende dall'aver egli bevuto dal Lete, e che *cotesta obbiezione* (cioè l'aver dimenticato di *essersi straniato da lei*) conferma la colpa di lui (*conchiude Colpa nella tua voglia altrove attenta*).

Ecco dunque anche nella *Divina Commedia* accennato un traviamento di Dante, come appunto nella *Vita Nuova*. Se non che, secondo quella, sarebbe avvenuto subito dopo la morte di Beatrice (*sí tosto come* ecc.); secondo questa, cominciò un anno, o poco piú dopo; la qual contradizione potrebbe attenuarsi osservando che quello spazio può apparire piú breve alla memoria di chi con isdegno rimprovera. Nella *Divina Commedia* abbiamo la *pargoletta* e le *Sirene*, che possono parere corrispondenti alla *Donna gentile* e a quel *pensiero vilissimo* di cui parla la *Vita Nuova*. Se non che nella *Divina Commedia* il traviamento apparisce di piú che d'una specie, poiché accanto alla *pargoletta* si pone *od altra vanità*, e piú volte si parla di *false apparenze*, di *vani piaceri*, ecc. Non mancano nella *Divina Commedia* le *ispirazioni* di Beatrice *in sogno ed altrimenti* al poeta traviato, corrispondenti a *quella forte immaginazione* che richiamò il Poeta al suo dovere, e forse anche all'ultima *Visione della Vita Nuova;* se non che da questo libro si dedurrebbe che il Poeta mutasse vita; dalla *Divina Commedia* apparirebbe invece che egli curò poco tali visioni (*Né l'impetrare ispirazion mi val-*

se, ecc. *Sí poco a lui ne calse*). Quello però che manca affatto nella *Vita Nuova* e che si trova nel Poema, è la relazione che corre fra *l'essersi straniato* il Poeta da Beatrice e lo aver seguitato una *scuola* e una *dottrina* affatto diverse dalla *parola* di *lei*, come appar chiaro dall'ordine de' concetti riportati di sopra. Dunque il peccato di Dante (e peccato deve essere, perché cancellatane la memoria per l'acqua di Lete), il peccato di Dante, dico, sarebbe, o in tutto o in parte, d'intelletto, se nell'aver seguito una falsa dottrina consiste *l'essersi straniato* dalla sua donna. E questo, se fosse cosí, ricorderebbe la sentenza del *Convito*, secondo il quale la *Donna gentile* fu una scienza, fu la filosofia e non una vera donna; dunque la colpa del Poeta sarebbe l'aver lasciato per qualche tempo la memoria di Beatrice, ed essersi dato allo studio della filosofia.

Ciò posto, nascono molte dubbiezze di difficile soluzione, e specialmente le seguenti. Perché il Poeta che nella *Vita Nuova* parlò della *Donna gentile* come di persona vera e reale, senza una parola che lasciasse sospettare l'allegoria, nel *Convito* viene a dirci che essa era il simbolo della filosofia? E questo dopo aver protestato di non volere *in parte alcuna derogare* a quell'operetta, anzi *maggiormente giovare per questa quella?* E perché quell'amore fu condannato là come *vilissimo*, e dopo *alquanti dí* fu vinto dalla *costanza della ragione*, mentre nel *Convito* esso, dopo circa *trenta mesi*, trionfa, inspira canzoni sublimissime, e diviene il miglior vanto del Poeta? e se la donna gentile è proprio la filosofia, come può egli chiamare *vilissimo* quell'amore, e nella *Divina Commedia* farlo da Beatrice condannare, mentre nel *Convito* apparisce quella scienza come nobilissima e figlia di Dio, e si

vede cessato ogni rimorso nel Poeta, e benissimo concordato il nuovo amore colla memoria del vecchio (Tratt. II, c. 9)? Se la rivale della filosofia è donna vera, come può nascer tra loro rivalità? e se un'altra scienza, la teologia, come può questa aver paura e gelosia di quella che, intesa come la intende Dante nel *Convito*, pare un aiuto e un mezzo necessario per arrivare fino a lei? Inoltre, se la Donna gentile fu una tentazione solo di poco tempo o, certo, tenne il Poeta nel desiderio di lei *per alquanti dí*, ed egli non andò oltre al *desiderio*, perché cosí acerbi sono i rimproveri che gli muove Beatrice, dato che l'infedeltà di Dante sia proprio quella?

Non vogliamo, nè ci sarebbe possibile, anche volendo, esporre il parere dei tanti critici danteschi su queste difficoltà. Ci restringeremo pertanto ad alcuni di recente data, e fra questi ai piú autorevoli o che ci sembrino tali, facendo eccezione per il Biscioni, benché relativamente antico, poiché egli introdusse nello studio della *V. Nuova* un metodo veramente critico.

Il canonico Biscioni (*Prose di Dante*, ecc. Firenze 1723) unifica le due donne nel simbolo della *sapienza in largo significato presa*, della quale la Donna gentile rappresenta la filosofia morale, Beatrice la teologia (giacché egli le nega qualunque realtà, e ne trae il nome dalla proprietà di *beare* chi la segue). Il peccato di Dante, rimproveratogli da Beatrice nel Paradiso Terrestre, non consiste dunque in altro, che nell'essersi, componendo il *Convito*, fermato troppo nelle dottrine filosofiche, sviandosi dalla somma sapienza, alla quale sola doveano esser rivolti i suoi studj. Dal rimorso ch'egli ne provò venne la interruzione di quest'opera e l'incominciamento della *Divina Commedia*, già da lui immaginata sul finire della *Vita*

Nuova. E le *false immagini di bene* seguite da lui, non sono, secondo il Biscioni, che le *filosofie degli antichi* e gli *studj profani*, dai quali non si sarebbe ritratto senza aver veduto *gli antichi filosofi esser andati a perdizione*, *per non aver eglino la vera scienza apparato* (viaggio per l'Inferno). Così le tre opere di Dante corrispondono alle tre diverse età del Poeta, la *Vita Nuova* all'*adolescenza*, ed è stata composta (vuol provare il Biscioni) due anni prima di quello che afferma il Boccaccio, cioè nel 1289 (dunque prima che la Portinari storica morisse); il *Convito* corrisponde alla *gioventú*, e fu scritto dopo il 1301; la *Divina Commedia* appartiene alla vecchiezza. Non ispiega però il Biscioni la contradizione fra l'addio dato nella *Vita Nuova* alla *Donna gentile*, e il ritorno fatto a lei nel *Convito*, il quale sarebbe composto tanto tempo dopo, né altre difficoltà che spontaneamente sorgono dalla sua supposizione.

Gian Iacopo Dionisi (*Preparaz. ecc. alla nuova ediz. di D. Alighieri*, Verona 1806) prende a confutare il Biscioni, e difende la personalità storica di Beatrice Portinari. Quanto alla nostra questione, egli mette la compilazione della *Vita Nuova*, cioè la parte prosastica di essa, *dopo la morte ben due anni della sua donna*, cioè nel 1293, *nel 28° anno della sua età, quand' egli aveva cominciato a gustare del nettare della filosofia, e però non è meraviglia* (soggiunge) *se qua e là ei n' abbia spruzzato quel libro.* Egli ritiene pertanto che il *secondo suo amore fu scientifico e filosofico;* e per conciliare la contradizione fra i biasimi della *Vita Nuova* e le lodi del *Convito*, dice, dubitando, che in quella Dante parlò sotto il peso del *lutto per la dipartenza del primo amore;* e in questo, quando la vittoria si fu dichiarata *in fa-*

vore della nuova donna. Resta però a spiegare come il Poeta, dopo avere nella *Vita Nuova* abbandonata la Donna gentile per ricondursi a Beatrice, tornò dopo, nel *Convito*, ad amare e seguire la prima, dicendo addio per allora alla seconda; e restano pure a spiegare i rimproveri di Beatrice nel Paradiso Terrestre.

Il Trivulzio (*La Vita Nuova, ecc.* Milano 1826) ammette due Beatrici, una reale, ed una allegorica, che vadano, per quanto è possibile, di pari passo. La morte allegorica di Beatrice indica il *raffreddarsi* in Dante dell'amore per la sapienza vera; e l'innamoramento della donna gentile indica il cercare consolazione *in quella filosofia che è puramente mondana e non si sublima a sí alto scopo* (cioè non mette capo, come l'altra, nella teologia). Qui pure la questione è toccata appena, restando a spiegarsi le contradizioni fra la *Vita Nuova* e il *Convito.*

Pietro Fraticelli (Firenze, 1839 e di nuovo 1861), difende anch'esso contro il Biscioni la realtà storica di Beatrice, e tiene che la *Vita Nuova* sia stata scritta nel 1291 o al piú nell'anno seguente, e il *Convito* piú tardi e in diversi tempi, provando che alcuni libri sono anteriori, altri posteriori all'esiglio. La donna del *Convito* crede pur egli affatto simbolica, ma non la pone in contrasto con Beatrice, anzi la riguarda come un passaggio (quasi *seconda donna*), per ritornare all'amore della prima, oramai diventata essa stessa simbolo della *celeste sapienza o scienza delle cose divine.* Non crede quindi che i rimproveri a Dante si riferiscano allo studio della scienza umana, ma bensí ad amori profani ed altre vanità. Manca di spiegare come nella *Vita Nuova* sia vituperato l'amore della Donna gentile, che nel *Convito* è levato a cielo; e come quel contrasto che là apparisce chiaro

fra lei e Beatrice, qui si dilegui. Inoltre, se i rimproveri di questa sono per amori profani e non per altro, perché si estendono poi anche alle dottrine seguite dal Poeta?

Il Balbo (*Vita di Dante,* 1839, e, nella edizione del Le Monnier, 1853) dà senso di realtà a tutta la *Vita Nuova*, che crede scritta o sull'ultimo del 1292 o al principio del 1293, traendo questa data dai *trenta mesi* del *Convito*, che egli crede corrispondere, a un dipresso, alle due rivoluzioni del cielo di Venere. Il *Convito* lo attribuisce al 1304 circa, e la identificazione fra la filosofia e la Donna gentile la reputa capricciosa, perché romperebbe il nesso, che per lui è chiaro, fra il secondo amore di Dante e i rimproveri di Beatrice, tanto piú che, avendo il Poeta stesso lasciato da parte il *Convito*, mostrò di crederlo *non buono a finirsi.* Senza dire che il Balbo tiene indebitamente in poco pregio il *Convito*, e cosí salta, anziché sciogliere, la difficoltà, potremmo domandargli qual ragione dovesse dare ai rimproveri di Beatrice un amore sí innocente e di sí breve durata, e che non riempie certo l'intervallo fra il 1293 e il 1300, in cui sono posti i rimproveri stessi? un amore che, come dice il Balbo a pag. 94 (ediz. Le Monnier), fu forse vinto e troncato dallo studio della filosofia?

Anche il prof. Giuliani (Prefaz. alla *Vita Nuova,* 1868) fa della donna gentile un nuovo aspetto e quasi un progresso dell' amore per Beatrice: « Perduto ch'ebbe la sua Beatrice.... tanto s'immerse ne' segreti della filosofia, onde gli venivano consolazioni improvvise, che ne restò invaghito, e come preso da una *nuova passione.* Ma nel disvelarci la verità e potenza di questo amore ei s'avvisò di congiungerlo al primo suo amore, e di attribuirgliene le belle sembianze. Di

che procedettero le *Canzoni morali* ed il *Convito* ». Poi nella *Divina Commedia* « esaltò la donna della sua mente in figura della sapienza istessa ». Qui pure si distrugge il contrasto che è fra le due donne, e si saltano a piè pari le difficoltà.

E con piú saldi argomenti pur lo distrugge il Ruth (*Studj sopra Dante Alighieri*, Venezia, 1865) confutando il Witte (vedi piú oltre), che aveva posto un deciso antagonismo fra teologia e filosofia. Beatrice esprime, non altrimenti che la donna gentile del *Convito*, la piú alta filosofia, la sapienza (vol. II, pag. 98). È dunque *contro ogni ragione* sostenere che la *filosofia, com' è rappresentata nel Convito e nelle prime parti del poema, sia un dilungamento da Dio* (ivi, p. 186). Nega poi il Ruth ogni nesso fra la *Vita Nuova* e il *Convito*, poiché nella prima si tratta d' un amore vero per donna, nel secondo del culto d'una scienza (vol. I, pag. 91 e seg.); e sospetta che il commento del *Convito* sia stato scritto dal Poeta dopo il 40° anno, quando avea già compita gran parte della *Divina Commedia*, dove avea impreso a lodare la Beatrice simbolica (ivi, p. 93). Il contrasto sul principio del *Convito* è dunque un contrasto fra la *passione sensibile e l'amore alla filosofia; ma la passione sensibile dovette via via scemare, finché da ultimo le due figure si unirono in una, nel simbolo della sapienza, che divenne anche l'amata di Dante* (ivi, p. 94). Nega poi ricisamente che i rimproveri di Beatrice si riferiscano all' aver Dante seguito gli studj filosofici, benché mostri ella nel suo discorso *la eccellenza e la superiorità della scienza divina sulla umana*, che è ben diverso dal considerar questa, come cosa vietata (ivi, pag. 100). Dichiara anzi che la colpa di Dante, da Beatrice rimproverata, consisté nel perder d'occhio *la sua missione di mae-*

stro dell'umanità, e *perdersi nel vortice delle comuni brighe e faccende, impigliandosi nella rete delle passioni politiche e terrene* (vol. II, pag. 26 e seg.): la sua colpa era dunque *qualcosa di materiale, di natura tutta terrena, politica* (ivi, p. 37). Restano però, anche dopo le asserzioni del Ruth, gravi difficoltà, e fra le altre quella di spiegare lo *straniarsi* di Dante da Beatrice, se si esclude la *dottrina da lui seguitata,* di cui pure poco avanti egli è stato ripreso; e non meno di conciliare i biasimi dati al suo nuovo amore nella *Vita Nuova,* colle lodi che ne fa poi nel *Convito.*

Antonio Lubin (*Intorno all' Epoca della Vita Nuova*, Graz, 1862) tiene un luogo insigne fra i commentatori della *Vita Nuova*, pe' suoi diligenti studj intorno all' epoca di essa. Con sottili argomenti egli sostiene che tanto le poesie contenute nella *Vita Nuova*, quanto quelle del *Convito* sono molto anteriori alle prose che le accompagnano, le quali per la prima furono scritte *nella primavera* del 1300, quando già era incominciata la *Divina Commedia;* pel secondo furono parte anteriori (libro 2 e 4), parte posteriori (1 e 3) a quel tempo. Le poesie, e non le prose adunque, son quelle che ne costituiscono la sostanza; e di quelle sole, non di queste volle parlare il Poeta quando riferí la *Vita Nuova* alla sua adolescenza (finita col 91) e il *Convito* al principio della gioventù (il periodo fra il 94° anno e il 1300 all'incirca). Cosí, avendo scritto la prosa della *Vita Nuova* nel 1300, spiegasi come vi potesse metter dentro quelle cognizioni filosofiche e teologiche, le quali non possedeva ancora nel 1292. Il *Convito* dunque non è che un episodio della *Vita Nuova,* nel quale il Poeta, dopo avere un po' esitato a lasciar le poesie *per darsi a nuovi studj,* gustò la filosofia, e ispirato da essa a qualche bella

canzone, si propose di continuare, facendo *un corpo di poesie nello scopo di chiamare gli uomini alla rettitudine,* al che *intendendo egli con amore,* dimenticò *affatto Beatrice.* Portato poi dal corso degli studj a conoscere anche la scienza teologica, che già aveva vagheggiata in Beatrice trasumanata, per lui, prima e dopo la morte (come apparisce dalle canzoni: *Donne che avete,* ecc., e *Gli occhi dolenti,* ecc.), s' invogliò, ora che la sua dottrina gliel permetteva, di *poeteggiare quel soggetto da prima tentato con forze ineguali; e da ciò la risoluzione di cessare le rime per la donna gentile, e darsi con tutta l' anima al Poema;* la qual risoluzione egli significò nel Sonetto: *Parole mie che per lo mondo siete,* ecc., e gli venne nell'occasione del Giubileo del 1300, alla qual epoca allude il cap. 41 della *Vita Nuova: in quel tempo che molta gente andava* (non ricorda egli la lezione *va* de' migliori codici) *per vedere quell' immagine benedetta* ecc. Così la *mirabile visione, la quale fecelo risolvere di non far più poesie liriche per Beatrice e di dar ragione delle già fatte nel libro della Vita Nuova,* dovette *non essere posteriore al passaggio de' peregrini,* quando già il Poeta *avea lasciato di poetare in onore della donna gentile, per riprendere a rimare per Beatrice* (pag. 25-28). I rimproveri dunque di Beatrice a Dante nel Paradiso Terrestre, hanno per principale obietto l'abbandono ch' egli fece delle idee teologiche per darsi tutto agli studj filosofici, nei quali fu talvolta vicino a *straniarsi* dalle verità della fede: con che non si toglie che anche la vita di lui scorretta non vi sia compresa. E la *scuola* da lui *seguitata* fu la filosofica, *che procede ragionando;* mentre quella *teologica, espone le verità rivelate.*[1] Non può negarsi

[1] Vedi il *Commento* alla *Div. Comm.*, Padova, 1881.

che l'opinione del Lubin sparga molta luce sulla questione, e ne risolva molte difficoltà; se non che il fondamento su cui posa è mal sicuro, come mostreremo piú oltre.

G. Carducci (*Rime di D. Alighieri,* 1866) ammette non solo la realtà storica di Beatrice, ma anche quella della Donna pietosa, nell'episodio della quale egli vede un vero amor sensuale di Dante, e la cagione de' rimproveri di Beatrice; e a tal donna riferisce alcune canzoni che ci restano dell'Alighieri, diverse per intonazione e per sentimenti dalle altre, p. es. *Cosí nel mio cantar voglio esser aspro*, ecc. Crede per altro che Dante, avanzato nell'età e negli studj e divenuto padre di famiglia, si vergognasse di tale amore e volesse *farne ammenda trasmutandolo a simbolo.* Ma *l'ammenda* non poteva distruggere il fatto, e Dante lo sapeva, egli che in fronte al *Convito* scriveva: *non intendo a quella* (*alla Vita Nuova*), *in parte alcuna derogare..... veggendo siccome ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene.* Parendo poi al Poeta che le *dottrine filosofiche* fossero *ritrose a contenersi entro i limiti del simbolo d'amore,* e forse essendo stanco *del seguitare cosí sottilmente un sistema allegorico per tutte quelle forme sensibili e per tutte le modificazioni d'un sentimento reale e naturale,* abbandonò il velo allegorico e scrisse le canzoni morali, facendosi, com'egli stesso dice, il cantore *della rettitudine. Le rime adunque scritte dal 1292 al 1298, dall'apparizione cioè della Donna gentile alla prima composizione del Convito, costituiscono nella lirica di Dante un... periodo* con tre differenti *manifestazioni, naturale, allegorica e gnomica.* Dal 92 al 94 inclusive, hanno luogo le rime tutte per la donna gentile: dal

95 al 98 le rime morali. E tutto questo *è da riporsi entro il periodo episodico della Vita Nuova, ch'è ripieno dell'apparizione della donna gentile:* onde la *Vita Nuova* è, anche pel Carducci, compilata nei primi mesi del 1300, quando Dante *avea per avventura cominciato d'attendere alla teologia,* e quando, in occasione del Giubileo, *con la contrizione de' traviamenti sensuali, risorse in lui grave e pietosa la memoria della sua cara defunta;* la quale allora *si confuse nella sua fantasia con le astrazioni contemplative della scienza sacra:* donde venne il sonetto: *Oltre la spera che più larga gira,* e quella *mirabil visione* con cui si chiude la *Vita Nuova* e che deve cercarsi nel c. XXX del *Purgatorio.* Così *il trionfo di Beatrice è.... l'apoteosi della donna, la cui bellezza già riguardata nella sua parvenza terrena come argomento di salute e di fede, degnata poi a rappresentare il simbolo della filosofia, ora vien levata all'ultimo onore di ministra della pietà divina e della riparazione, di mito della scienza sacra e della rivelazione.* Questo sistema del Carducci, mentre risolve varie difficoltà circa la lotta fra i due amori della *V. Nuova* e splende di bellezza artistica e poetica, non va esente esso stesso da forti obiezioni. Esso trasmuta in un amore sensuale e non breve, quello che fu un puro amore di desiderio e durò *alquanti dì*: esso riguarda come fatte per il medesimo amorazzo tanto certe canzoni d'intonazione sensuale, quanto quelle nobilissime che si leggono nel *Convito,* le quali possono credersi composte con intendimento allegorico, e certo non restano indietro, per sublimità, alle migliori scritte per la Portinari, come parve al Ruth: esso, ponendo la compilazione della *Vita Nuova* posteriore al disegno e ad una parte del *Convito,* viene a supporre che Dante mettesse a bella posta in con-

tradizione queste due opere, mentre poteva accordarle, senza servirsi della scusa di non voler *derogare*, ecc.; esso, infine, non fa parola di que' rimproveri mossigli da Beatrice, che si riferiscono alla *dottrina* seguitata da Dante, nella qual dottrina consiste lo *straniarsi* di lui dalla *donna*. Gravi difficoltà e non le sole, come vedremo.

Alessandro d'Ancona (*La Beatrice di Dante*, Pisa 1866 e di nuovo Pisa 1872), sostenitore anch'egli della realtà storica di Beatrice e del suo graduato trasumanarsi nella mente del Poeta; stabilisce tre deviazioni *del pensiero e del cuore di Dante* dalla Portinari. La prima è la *donna gentile* (vera donna anch'essa); un'altra *è quella rimproverata da Beatrice al Poeta sulla cima del Purgatorio;* alludendo con ciò *non solo al suo secondo amore e alla vita dissipata onde si tocca nell'episodio di Forese... ma anche e più* alla vita politica e settaria. *Una terza deviazione è* quella *verso gli studj, verso la scienza per se medesima, narrataci nel Convito... Tutte insieme queste divergenze dal supremo scopo degli affetti e de' pensieri del poeta, comprendono uno spazio che si può racchiudere dalla morte di Beatrice all'esiglio: della prima parlasi nella Vita Nuova, della seconda accennasi nel Purgatorio, della terza trattano le rime e i commenti del Convito.* Quanto al nesso fra la *Vita Nuova* e il *Convito* egli, riportate le stesse parole del Poeta (*E se nella presente opera, ecc.*), dice che *le due scritture sono fra loro unite ed insieme distinte, e mal fa colui che vuole l'una coll'altra confondere e interpretare la Vita Nuova col Convito, il quale è scritto sotto l'impero di sensi ed intendimenti diversi da quelli che ispiravano Dante quand'ei scriveva l'opera sua giovanile... Solo posteriormente, nel commento prosastico, Dante*

volle fare una cosa stessa della gentil donna pietosa e dell'immagine allegorica del Convito, quasi per nascondere e velare in una forma di spirituale significato una passione momentanea o, per dir meglio, un principio di passione, di cui, qualunque ne fosse la causa, sentiva profondo rincrescimento e somma vergogna... Le rassomiglianze... dei due amori così disformi fra loro, ma ambedue ugualmente avversi alla soave rimembranza di Beatrice, poterono render facile al poeta l'identificarli insieme. Sostiene però sempre il d'Ancona, che i due amori per Beatrice e per la filosofia sono in contrasto fra loro, e che Beatrice *mai non s'immedesima.... con la filosofia; ne la filosofia ha nessuna ragione, se non di contrasto, con Beatrice.* Le ragioni poi per cui a Dante premesse tanto *cancellare ogni traccia dell'episodio della donna pietosa* egli le riconosce nel timore d'aver taccia di *levezza d'animo*, e, dopo l'esilio, nel *timore d'infamia*, come si rileva dal *Convito* stesso. Indi poté egli chiamar *nobilissimo*, nel *Convito*, quell'amore che nella *Vita Nuova* avea denominato *vilissimo*, essendo così cambiato l'oggetto di esso. Ma la filosofia, benché separata e in apparente contrasto con Beatrice, è poi quella che lo riconduce a lei, come Virgilio alla cima del *Purgatorio;* quando la donna celeste, svelatasi nel suo significato teologico, assume la guida del Poeta per *innalzarlo alla contemplazione delle cose divine ed infinite.* Così la *Vita Nuova* il *Convito* e la *Commedia* sono quasi *tre anelli di una stessa catena, de' quali ciascuno promette il successivo e presuppone l'antecedente. La Beatrice della Vita Vuova è raffigurata in modo da poter poi diventare la Beatrice della Divina Commedia... Ma alla Vita Nuova succede un periodo di tempo, di che si trovano le traccie nel Convito, in cui le due immagini*

di perfezione che insieme dovranno formare la seconda bellezza *di Beatrice, sono ancora distinte fra loro, né si uniscono indissolubilmente altro che nell'ultima parte del poema.* Rispetto poi alla cronologia delle due opere minori dantesche, egli sta col Lubin quanto alla compilazione della *Vita Nuova* e delle canzoni del *Convito*, ma i commenti di queste li crede tutti posteriori all'esilio (Vedi ediz. seconda, pag. XLIII, nota). Certo il sistema del D'Ancona è quello che risolve maggior numero di difficoltà, spiegando plausibilmente la contradizione fra la Donna gentile della *Vita Nuova* e quella del *Convito*; e i diversi rimproveri di Beatrice al Poeta. Ma forse egli scinde e separa troppo quello che il Poeta volle unito, almeno come origine di tutta la colpa (cioè il *togliersi a Beatrice per darsi altrui*); e inoltre non distingue ciò che in esso rimprovero può esserci di *letterale* e *d'allegorico*. Che se poi il *Convito* fu un mezzo per ritrovare la *Beatrice*, come questa rimprovera al Poeta l'aver seguitato una *dottrina* e una *parola* opposta alla sua, e per la quale egli si *straniò da lei*? E se la Donna gentile della *Vita Nuova* fu una deviazione innocente e passeggiera, distinta affatto dalle altre, che ne deve piú premere alla Beatrice rappresentante della teologia? forse il breve amore per quella donna impedí al Poeta di darsi alla scienza sacra? Insomma in questo sistema è un' ingegnosa analisi, ma forse difetta la sintesi.

Carlo Witte, di cui abbiamo indugiato a parlar qui, riferendoci al suo ultimo discorso premesso alla edizione della *Vita Nuova* di Lipsia, 1876, era già noto a tutti come principale sostenitore ed illustratore del concetto di una trilogia dantesca, contenuta nelle tre opere, e nella quale la *Vita Nuova* rappresenta l'adolescenza mistica e religiosa del Poeta; il *Convito*

una deviazione da quella pura fede per darsi alla filosofia, cioè ad una specie di razionalismo; la *Divina Commedia* il ritorno alla fede mediante la scienza sacra. Idea già potenzialmente contenuta nel sistema del Biscioni, e da non pochi altri abbracciata come, nella sostanza, anche dallo Scartazzini. Nell'ultimo discorso citato qui sopra ritorna egli sul suo sistema, e vien a queste definitive conclusioni: che la donna gentile è donna vera, anche piú di Beatrice, perché non ha, come questa, verun tratto che accenni ad allegoria: che essa è quindi di natura diversa dalla donna gentile del *Convito*, simili solo in ciò che l'amore per essa è egualmente considerato come *infedeltà verso Beatrice*, e in questo senso vengono confuse in una sola nei rimproveri di lei al poeta, che comprendono non meno l'*amore piú o meno fisico per la donna della V. Nuova* (la *pargoletta*?), che i *traviamenti mentali* a cui fu l'autore condotto dalla filosofia, la donna del Convito. Ammette anch'egli che il cap. 41 della *V. Nuova alluda ad avvenimenti del 1300*, onde sia necessario supporre davanti a quel capitolo *una lacuna da riempirsi colle rime filosofiche del Convito, cominciando dalla canzone:* VOI CHE INTENDENDO ecc., composta verso il Dicembre del 1294. Conclude pertanto che, *mentreché già nel cap. 40 della Vita Nuova, cioè prima del trecento, l'autore si era distaccato dall'amore per la donna gentile in carne ed ossa, gli studî filosofici gli siano rimasti cari a segno, da fargli comporre ancora nel 1308 il commento alle 14 canzoni d'argomento tutto filosofico.* Si vede da ciò che il Witte poco differisce dal D'Ancona, la cui dissertazione modificò assai le sue idee, riguardo specialmente alla qualità della donna gentile.

Francesco Wegele (nel suo libro *Sulla vita e le*

opere di Dante, Jena, 1865, pagina 107, 177, 182, 184, ecc.), prendendo un'opinione di mezzo fra le due estreme sulla data della *Vita Nuova*, crede che questa fosse dettata, come risulta dalle testimonianze del Boccaccio, nell'anno 1292; eccettuata la conclusione (contenente i due ultimi sonetti) la quale deve, secondo lui, risalire al 1300, quando ebbe la mirabile visione, ch'egli pure identifica con quella della *Divina Commedia*, col qual poema la *Vita Nuova* è strettamente collegata. Le canzoni del *Convito* le crede anch'egli anteriori all'esilio, ma il commentario lo vuole composto fra il 1306 e il 1308 (pag. 178-181). Le due prime sono scritte per una vera donna, come apparisce a chiunque le legga senza prevenzione. Il secondo amore della *Vita Nuova* sí per la durata, sí pel rimorso che suscitò nel poeta, è in contradizione con quello del *Convito*; né si può pensare ad una aberrazione filosofica da Beatrice, poiché la donna del *Convito* è rappresentata tanto grande ed eccellente, da soverchiare talvolta il concetto dell'altra. L'aver dunque ricongiunto questa donna a quella della *Vita Nuova* fu un *arbitrio* del Poeta, il quale per un suo disegno didattico, negò la realtà di essa; fu una *finzione* fatta collo scopo di render popolare la scienza, rivestendola d'un simbolo amoroso (pag. 181-185). Del resto, la candida narrazione della *Vita Nuova* non può esser in alcun modo tocca o infirmata dalle contradizioni del *Convito*, tanto posteriori e fatte con altro fine; e il poeta stesso lo accenna con quelle note parole *ch'egli non intende in parte alcuna derogare*, ecc. Egli inoltre afferma non esservi sufficienti argomenti per ammettere nella vita di Dante un periodo di dubbio, o di contrasto fra la fede e la scienza, e doversi i rimproveri di Beatrice limitare alle passioni sensuali, dal poeta stesso accen-

nate indubbiamente in piú luoghi (vedi pag. 91-93). Cosí il Wegele, piuttosto che tentar di spiegar le gravi difficoltà circa il nesso delle tre opere dantesche, le mette da parte, sciogliendo ogni legame fra la *Vita Nuova* e il *Convito*, e fra questo e la *Divina Commedia*; e, anziché togliere, aggrava le apparenti contradizioni. Gli si può anche domandare perché, se il poeta terminò la *Vita Nuova* nel 1300, non calmò la lacuna che resta per tanti anni (1292-1300) narrando le cose intermedie, cioè i suoi studi filosofici. E se i rimproveri del Paradiso terrestre sono rivolti soltanto agli errori sensuali del Poeta, come si spiegano quelle allusioni alle *dottrine* seguitate da Dante, in cui consiste l'essersi *straniato* da lei, *straniarsi* colpevole, perché cancellato dalla sua mente per aver bevuto l'acqua di Lete? Ed è poi cosí indubitato che le prime due canzoni del *Convito* siano scritte per una donna vera?

Francesco Selmi (nella sua dotta dissertazione *Il Convito, sua cronologia, disegno, intendimento, attinenze colle altre opere di Dante,* Torino, 1865), mantiene la data della *Vita Nuova* a circa un anno dopo la morte di Beatrice (pag. 5); crede composte posteriormente ad essa le due prime canzoni del *Convito*, e non già per la donna della *Vita Nuova* (la quale era donna reale, ed egli l'avrebbe amata non platonicamente), ma proprio in onore della filosofia ch'egli identificò coll'altra, sí per fuggir quella *infamia* di volubilità, che la *Vita Nuova* colla narrazione del secondo amore gli avea cagionata, e sí per *desiderio di dottrina dare*, come si dice nel *Convito*. « Basta poca perspicacia a discernere, che tra l'amore angoscioso di Beatrice appena rapitagli dalla morte, e l'amor nuovo della filosofia s'interpose un altro amore, non intellettuale, sibbene sensivo, verso la sua commiseratrice (pag. 68) »..... Que-

sta è l'infamia che voleva togliersi d'attorno; questa la ragione onde credette opportuno di trasformare, contro il vero, e diciamo pure il verosimile, la donna compassionevole nella filosofia, e onde con deliberato sforzo fece prova di condurre i lettori a considerare il *Convito* quale continuazione della *Vita Nuova*, a cui, non che derogare, tornasse di conferma » (pag. 70). Egli nota inoltre che « il contrasto de' due amori nel *Convito* troppo somiglia a quello tra la filosofia e le muse nel *Libro della Consolazione*, per non riconoscervi una singolare attinenza di riproduzione (pag. 75) »; e nei due tipi di Beatrice e della Donna gentile scopre acutamente questa differenza di formazione; che « mentre il Poeta sollevò la prima al grado d'un *Iddea*, convertendone a sembianze eteree la persona naturale, e ponendola fra gli eletti negli scanni piú sublimi di Paradiso; per contrapposto fece discender la filosofia dalla pura idealità, all'essere di una Intelligenza, che avesse anima e membra, e quel mirabile accordo di proporzioni, dalle quali nel corpo muliebre si produce il grato senso della venustà (pagina 79) ». Quanto al tempo in cui sarebbe stato composto il *Convito*, egli lo crede e lo dimostra *succedente senza interruzione alla Vita Nuova*, e concepito tutto, e composto in parte, prima del 1300, ammesso però che nel primo trattato furono introdotte mutazioni ed aggiunte, dopo l'esilio (pag. 44), e che del quarto trattato l'ultimo terzo fu scritto nel trecento, fuori di patria (pag. 19). *Non dubitiamo di stabilire che il Convito fu dettato per intero avanti l'esilio, meno alcune parti aggiunte al primo ed al quarto Trattato: che tali aggiunte si hanno da tenere anteriori al Volgare Eloquio* (pag. 56). Quando dunque al nesso fra la *Vita Nuova* e il *Convito*, anche il Selmi non leva, anzi ribadisce, la con-

tradizione che vi sarebbe; poiché attribuisce, come il Wegele, ad una capricciosa finzione di Dante, l'aver di un amore sensuale fatto un amore tutto allegorico. Quanto al legame fra la *Vita Nuova* e la *Divina Commedia*, non ne troviamo menzione nell'opuscolo del Selmi, ma dal contesto pare che anch'egli debba riferire i rimproveri di lei ad un vero e sensuale amore, e però risorge la difficoltà, perché Beatrice dovea far colpa a Dante d'un amore, che non andò oltre a un *malvagio desiderio, e durò alquanti giorni*, e fu poi dal poeta pianto e dimenticato? e come si spiegano quelle allusioni ad una *dottrina* professata da Dante, incapace di seguire la parola di Beatrice?

Rodolfo Renier (La *Vita Nuova* e la *Fiammetta*, studio critico, 1879) riconosce nella *Vita Nuova* e un senso storico (pag. 153) ed un senso allegorico diretto all'ammaestramento, ma a balzi e non continuato, né rispondente a passo a passo coi fatti veri. Circa la data della *Vita Nuova* tiene, in sostanza, l'opinione del Lubin, che essa non poté esser finita prima del 1300, anzi crede che sia stata scritta in diversi tempi (tutti però anteriori all'esilio). Quanto alla Donna gentile della *Vita Nuova*, egli non ammette che l'amor di Dante per lei fosse un amore libertino, sí per i termini usati dal poeta, sí per il luogo dove l'ha posta, sí perché a tali amorazzi allora non si dava importanza, né se ne parlava seriamente. Ritiene invece che quella donna, priva d'ogni realtà, sia stata sempre la filosofia; e (pag. 186) argomenta che fra il § 39 e il 40 della *Vita Nuova* sia trascorso un certo lasso di tempo (forse vari anni), parendogli necessario a spiegare come, nei paragrafi anteriori al 40, egli parli *di quell'amore e di quella donna come di cose purissime e santissime* (chiamando sé stesso *vile*, solo in quanto ha potuto di-

menticare cosí presto Beatrice), mentre poi nel paragrafo 40 egli si scaglia contro quell'amore e chiamalo *avversario della ragione*; e ciò manifestamente (egli congettura) perché in questo frattempo avea avuto la visione di Beatrice, dov'essa gli si era per la prima volta mostrata affatto *trasumanata*, mediante gli studj teologici — *che l'Alighieri avea naturalmente fatto seguire ai filosofici e ne' quali si era talmente infervorato, da reputare gli altri persin contrari alla ragione.* — Quindi crede che il Trattato secondo del *Convito* sia stato scritto contemporaneamente ai §§ della Donna pietosa, e sia il piú esplicito commento ai §§ stessi, attestando la loro pretta allegoricità. Cosí la donna stessa (cioè, la filosofia studiata dal poeta) non sarebbe che *il naturalissimo passaggio, per mezzo di essa, dalla prima alla seconda Beatrice.* La prima idea di questa balenò a Dante dalla visione della morte di lei nel § 23, quando l'amor suo era ancora affettivo; ma, fattosi questo razionale, egli poté discorrere della vera morte di lei con maggior calma, anzi farvi sopra una vera elucubrazione cabalistica. Gli studj filosofici poi maturarono in lui il concetto d'una Beatrice *trascendentale*, finché, passato alle meditazioni teologiche, la Beatrice celeste gli apparve in tutto lo splendore della scienza divina; il che avvenne pel famoso Giubileo che produsse « il sostanziale mútamento del concetto dantesco e l'idea vera e piena del poema ». I rimproveri di Beatrice finalmente hanno per oggetto, secondo il Renier, solo i trascorsi giovanili e gli amorucci, de' quali egli sentí maggiore il rimorso, quando Beatrice *se gli mutò nella donna del Paradiso terrestre, alteramente sdegnosa nella sua missione di giudice amante* (pag. 207). — Non ostante le ingegnose e in parte probabili congetture del signor

Renier, vari dubbj destano anche le sue conclusioni. E il principale è questo. Se Dante giunto al § 40 aveva motivo di contradire al senso de' §§ precedenti, perché non li cancellò piuttosto, accomodando i suoi giudizi alle opinioni formatesi in lui dopo la visione della Beatrice trasumanata? E come si conciliano inoltre que' benedetti *alquanti dí del malvagio desiderio* che dominò in Dante, cogli anni in cui egli avrebbe dato opera solerte e da innamorato alla filosofia? e se questa giovò a fargli concepire una piú alta e degna immagine della sua donna, perché maledire l'amore per essa? Quanto poi ai rimproveri del Paradiso terrestre, potremmo ripetere il già detto in altra occasione.

Ultimamente poi Adolfo Bartoli (*Storia della letteratura italiana*, vol. IV, cap. IX e seg.) togliendo alla *Vita Nuova* ogni realtà storica, intende Beatrice come un simbolo della *donna ideale* (pag. 197), *un essere contemplato dal poeta nei fremiti della sua fantasia, ma che non ha un'esistenza a sé* (pag. 200). Questo ideale si sublima viepiú, quando il poeta prende a cantare direttamente le lodi di Beatrice: quando poi ella muore, si fa di *mondano celeste*, e già aspira a diventare simbolo della scienza sacra. Crede la *Vita Nuova* composta nel 1300 o poco dopo, benché non sappia ben determinare se finita prima o dopo la morte di G. Cavalcanti. Quanto alla Donna pietosa, è naturale che, in coerenza del resto, l'abbia anch'egli per una semplice figura allegorica, per non altro che la filosofia. Mettendo in istretta relazione e concordia la *Vita Nuova* col *Convito*, vede anch'egli, come altri de' critici ricordati, in quest'opera *una esplicazione della parte terza della Vita Nuova*, e nelle rime del *Convito, uno sviluppo della parte che nella Vita Nuova riguarda la Donna pietosa*. Questa segna un progresso

dell'idea dantesca, *un assorgere dal concetto della donna a quello della scienza filosofica.* Alla quale *venne poi ad accompagnarsi l'amore della scienza divina, e per essa risorse la morta Beatrice, non piú donna, non piú angiolo, ma loda di Dio vera, splendor di viva luce eterna.* Ma tal passaggio fu travagliato da un contrasto: dopo la visione di Beatrice fanciulla, egli ritorna a piangere: ma poi *spunta l'estrema fase del pensiero del poeta:* ha luogo *la visione della donna divina,* significata nel sublime sonetto « Oltre la spera che piú larga gira », alla quale segue la visione dell'ultimo capitolo, che è quella de' *tre regni, la misteriosa e grande visione.* Questa *Beatrice celeste fa naturalmente chiamare* « avversario della ragione » *quello studio filosofico significato ne' capitoli precedenti.* E cosí spiegasi quel sonetto, ove il poeta parlando della Donna gentile, la chiama « quella donna in cui errai », *quella per la quale scrisse la prima canzone del Convito* (pagina 229-232). — I *trenta mesi* del *Convito,* corrispondenti agli *alquanti dí della Vita Nuova, costituiscono il periodo degli studi filosofici, propriamente detti, di Dante,* e contengono le canzoni allegoriche dal 1294 al 1297, mentre le rime dottrinali sarebbero dettate dal 1297 al 1300, dopo il qual tempo disgustato il poeta stesso di quest'arida e scolastica maniera di poesia, si sarebbe da essa congedato col sonetto: *Parole mie che per lo mondo siete,* ecc., dicendo, fra l'altre cose: *Con lei non state, che non v'è amore.* Laddove pel Carducci tal sonetto chiuderebbe il periodo delle rime allegoriche. Quanto ai rimproveri di Beatrice nel Paradiso terrestre, pare che il Bartoli con una sottilissima distinzione riferisca le parole: *Questi si tolse a me e diessi altrui* (dette da Beatrice, in persona della fanciulla *dagli occhi giovinetti*),

a veri amori di donne terrene, incontrati dal poeta tostoché cominciò il trasumanarsi di essa (*In su la soglia fui Di mia seconda etade e mutai vita*); e invece il *volse i passi suoi per via non vera Imagini*, ecc. lo riferisca agli studi filosofici (*la Donna gentile*), a cui Dante si diede dopo la morte di Beatrice, *quando da carne a spirto era salita*, cioè quando essa divenne nel concetto di lui *donna celeste* (pag. 264-268), tanto ch'egli stava disegnandola in forma d'*angelo*. Così sarebbe tolta la lacuna fra la morte allegorica di Beatrice, e l'amore della filosofia; lacuna che contrasta al *tosto come in sulla soglia fui*, ecc. dei rimproveri. Lasciando stare, perché non ci riguarda direttamente, il fondamentale concetto del Bartoli circa la donna ideale (stranissima a concepirsi senza partire da una donna reale determinata), si può anche a questo critico dimandare perché il Poeta non conciliò da sé stesso i dati della *Vita Nuova* con quelli del *Convito*, se ancora la *Vita Nuova* non era pubblicata, ma vi lasciò il contrasto fra gli *alquanti dì* e i *trenta mesi*. Poi facciam notare che quel *non v'è amore* del Sonetto, non si riferisce logicamente alle *parole mie*, ma alla donna; onde bisogna per forza attribuire quella frase non alle canzoni morali ma alle allegoriche, come fa il Carducci, qualunque spiegazione si voglia poi seguire. Infine il verso: *Quando di carne a spirto era salita*, non può dire cosa diversa dagli altri: *Si tosto come in sulla soglia fui Di mia seconda etade e mutai vita;* sí perché *mutar vita* è sinonimo, in questo caso, di *salire da carne a spirito*, e sí perché quell'*era salita* (trapassato prossimo) enuncia sintatticamente azione compiuta, rispetto al *diessi altrui* denotante azione in atto: dunque non ha altro ufficio che di dichiarare il già detto, e spiegare quel verso enigmatico *si tolse a me*, ecc.

Inoltre non vi ha nella *Vita Nuova* una parola, che possa dare appiglio alla supposizione di amori sensuali, prima o dopo la morte di Beatrice; il qual concetto distruggerebbe tutta la poesia e lo spirito stesso di quest'operetta.

Potremmo continuare, volendo, questa rassegna delle varie opinioni o congetture proposte circa il modo di conciliare insieme le tre opere dantesche: ma quelle riferite ci sembra che bastino, sí per l'autorità dei critici, sí per la loro ragionevolezza, a mostrare quanto ardua sia la prova, e come ancora questa questione, anzi in generale quella della *Vita Nuova*, non si possa tenere come risoluta.[1] Piuttosto ci prenderemo l'ardire di raccogliere qui alcune conclusioni, alle quali noi siamo venuti per lo studio fatto di tanti e sí diversi pareri, nel che saremo brevi, e ci basterà piuttosto accennare che provare, potendo il lettore dalle osservazioni fatte agli altri, giudicare fino a quel punto noi abbiamo torto o ragione. Stabiliamo dunque i seguenti punti, che ci paiono men soggetti a controversia.

Primieramente non è, secondo noi, da accettarsi la congettura del Lubin e di quanti l'hanno seguito, che la parte prosastica della *Vita Nuova* sia scritta o finita di scrivere nella primavera del 1300; ma si deve invece non discostarsi troppo dalla data del Boccaccio, che la mette *duranti ancora le lagrime della sua morta Beatrice, e quasi nel ventesimosesto anno* del Poeta. E che ad ogni modo fosse scritta parecchi anni prima del *Convito* apparisce chiaro dalla menzione che di ambedue fa il Poeta (*Conv.* Tratt. I, cap. 1 e Tratt. II, cap. 13) riferendo l'una al terminare del-

[1] E neppure oggi (1900) a tanta distanza di tempo, si può dire che la questione sia definitivamente sciolta.

l'addescenza, e l'altro alla gioventú già incominciata: né si può, come vorrebbe il Lubin, restringere il nome di quelle due opere alle sole poesie contenutevi, prescindendo dalle prose, quasi queste fossero note aggiunte piú tardi, poiché nel Tratt. II, cap. 2, si parla espressamente di un *libello*, non di poesie staccate, e si accenna la *fine* di esso. Ora poiché questo libello (od *opera*, come altre volte la chiama il Poeta) è la *Vita Nuova*, non può credersi che quando il Poeta ne fe' cenno nel Tratt. I, cap. 1, e disse di aver *parlato* in quello *dinanzi all'entrata della sua gioventú*, alludesse alle poesie sole, piuttosto che a tutto il libro. Oltreché quivi *Vita Nuova* sta in opposizione di *Convito*, e siccome questo vien considerato tutto insieme (testo e commento, *vivanda* e *pane*), non s'intende perché in quella debba indicarsi solo la parte poetica.[1] Se dunque *Vita*

[1] Il Lubin rispose lungamente alle mie ragioni e a quelle, non dissimili, del prof. D'Ovidio, col suo libro *Dante spiegato con Dante. Polemiche diverse*, Trieste, 1884. Vedi anche del medesimo Lubin, *Dante e gli astronomi italiani. Dante e la donna gentile.* Trieste 1895. Quivi egli prova che gli antichi non conoscevano la rivoluzione siderale di Venere intorno al sole, che si compie in 265 giorni; ma soltanto quella del suo epiciclo, riferita da Tolomeo e da Almagesto, che faceasi in 584 giorni; onde, l'apparizione della *Donna gentile* non sarebbe piú da mettersi, come credeva il Todeschini, nel settembre del 1291, cioè poco piú di un anno dopo la morte di Beatrice; ma nell'agosto del 1293; quando dunque la *gioventú* di Dante era già cominciata da quasi tre anni. Ma nella *Vita nuova* (cap. 36) si dice espressamente che la gentil donna fu vista dal poeta *alquanto tempo* dopo che si era compiuto l'anno dalla morte di Beatrice. Come potrebbe quell'*alquanto tempo* estendersi a piú di due anni? È vero che il Poeta nel *Convito* (II, 13) chiama *piccol tempo* un periodo di circa trenta mesi; ma, dato ancora che si debba legger cosí e non *tre* mesi, come da alcuno si crede, il caso è assai diverso; perché il *picciol tempo* è una espressione relativa all'effetto dell'innamoramento

Nuova, come ci pare irrepugnabile, indica tutto il libretto, il Poeta stesso (*Convito*, Tratt. II, c. 13) ci narra di averlo composto mentre si dava o si era dato a leggere Boezio e Tullio; quando (egli dice) per *un poco di mio ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea; siccome nella* Vita nuova *si può vedere:* dove il *già* ci rimanda ad un tempo decorso; dunque avanti che passassero quei *trenta mesi* di studio, che miser capo alla canzone *Voi che intendendo*, ecc. Ne è di gran peso l'obiezione, che le cose dette nella prosa della *Vita Nuova* appaiono frutto di studj filosofici e teologici, perché si sa che il Poeta *la sua puerizia con istudio continovo diede alle liberali arti, e in quelle mirabilmente divenne esperto* (BOCCACCIO, *Vita di Dante*); e che *non solamente a litteratura ma a degli altri studi liberali si diede* (ARETINO, *Vita di Dante*): ad ogni modo, se alcuni anni prima era stato capace di comporre canzoni sublimi come quella: *Donne che avete intelletto d'amore*; doveva già conoscere piú che abbastanza la rettorica e la filosofia, per quanto non avesse fatto di quest'ultima uno studio exprofesso. Infine, per riferire al 1300 il pellegrinaggio accennato negli ultimi capitoli della *Vita Nuova*, poco provano le parole *In quel tempo che molta gente andava per vedere quell'immagine benedetta*, ecc. poiché quasi tutti i codici sono d'accordo nel leggere *va*, che indica un'usanza consueta di tutti gli anni.[1] E la *mira-*

che fu *grandissimo* e sproporzionato e quel periodo (per quanto assolutamente non breve), laddove l'*alquanto tempo* è una espressione assoluta e che non ammette sottintesi.

[1] Anche il Giuliani nella 3e ediz. della *Vita nuova*, Firenze Lemonnier, 1883 a pag. 153 adotta e propugna il *va*, ponendone la compilazione a circa due anni dopo morta Beatrice. E che si

bile visione stimiamo anche noi che comprenda un'apparizione di Beatrice in gloria, ma non con quelle circostanze, da cui essa è accompagnata nella *D. Commedia*; poiché e lo smarrimento nella selva, e il ritrovarsi in quella, e il pericolo delle tre fiere, e il soccorso di Virgilio, che ragione avrebbero nella semplicissima tela della *Vita Nuova*? forse l'amore della donna gentile, durato *alquanti dí* e giunto soltanto fino ad un malvagio desiderio, e vinto dal poeta non appena sognò Beatrice giovinetta, costituirebbe tutta la *caduta* di lui, onde gli si rendesse necessario il *mostrargli le perdute genti*? No certo. Fra l'azione della *Vita Nuova* e la *D. Commedia* è una lacuna di molti anni, e vi si interpongono la vita politica e le debolezze morali di Dante. Fin d'allora egli avea concepito l'idea di glorificare Beatrice in Paradiso, ma non lo fece che parecchi anni dopo, e con accessorj tutti differenti, frutto della trista esperienza che avea preso del mondo. Lo stesso passaggio dei pellegrini in cammino per Roma, se si mette sul cominciare del 1300 anziché nel 1292 o in quel torno, resta cosí lontano dalla morte di Beatrice (1290), che non s'intende come il Poeta si maravigli di non vederli piangere per essa, e come ritragga la città *dolente* di tanta perdita quasi fosse cosa ancor fresca, e come dica, usando il passato prossimo anziché il remoto, *Ella* (la città) *ha perduta la sua Beatrice* (*V. N.* c. 42). Le quali cose diventano piú probabili, se si pongono un anno o due dopo quella morte.[1]

debba legger cosí lo ha ormai provato con evidenza Pio Rajna nel suo dotto articolo *Per la data della vita nuova e non per essa soltanto* (*Giorn. stor. Lett. ital.* vol. VI, fasc. 16-17).

[1] Rispose il Lubin che anche un anno o due sono troppi per la freschezza di quel dolore: ma da due a dieci pur ci corre.

Da ciò segue che tutto il *Convito* è da ritenersi posteriore alla compilazione della *Vita Nuova*, non solo la parte prosastica, ma anche la parte poetica, cioè le canzoni *Voi che intendendo*, ecc. *Amor che nella mente mi ragiona*, ecc., e molto piú la terza. La canzone *Voi che intendendo* è composta, come sappiamo dal Poeta, circa *trenta mesi* dopo che ebbe cominciato a andare là *dove* (la filosofia) *si dimostrava veracemente, cioè nella scuola de' religiosi, e alle disputazioni de' filosofanti.* Or se a questi *trenta mesi* aggiungiamo il tempo che era scorso dopo la morte di Beatrice (*Convito*, Tratt. II, c. 2), ne avremo che fu composta nel 94 o certo prima della morte di Carlo Martello, avvenuta nel 1295, il quale ricorda tal canzone nel *Paradiso*. E a questa canzone dovette seguire con breve intervallo l'altra *Amor che nella mente*, ecc., che ci mostra Dante già dimentico di quella Beatrice, il cui pensiero nella canzone precedente contrastava ancora, benché debolmente, col secondo amore. E infatti, se fossero state composte prima di scrivere o di pubblicare la *Vita Nuova*, perché non inserirle o una o ambedue accanto ai sonetti che pur trattano della Donna pietosa? Si vede bene che questi erano le prime prove, le prime armi della nuova poesia amorosa, la quale giunse al suo compimento colle parole *Voi che intendendo*, ma assai dopo. Ma come si concilia, dirà qui il lettore, l'abbandono della Donna pietosa, narrato nella *Vita Nuova*, colla recente defezione da Beatrice? Nell'unico modo possibile; stabilendo cioè che la sua conversione a Beatrice fu passeggiera, e che, pubblicata la *Vita Nuova*, egli si rimise poco appresso con maggior ardore allo studio della filosofia, e finalmente, vinto il contrasto del vecchio amore, contrasto assai lungo, come il Poeta stesso asserisce, dopo circa trenta mesi

dal principio di questo studio, decise di darsi stabilmente ad esso, non ostante i propositi fatti alla fine dell'adolescenza, Cosí gli *alquanti giorni di malvagio desiderio* accennati nella *Vita Nuova* non contrastano coi *trenta mesi del Convito*, perché non sono che un breve periodo di questi, un periodo del nuovo amore, allora sospeso, ma ripreso ben presto con piú fermezza.[1]

In secondo luogo è, pare a noi, un error capitale il voler vedere nell'amore per la Donna pietosa qualche cosa di malvagio o di lascivo, e credere che il Poeta lo condanni come tale. Anzi dal contesto si ricava il contrario (come ha notato il Renier). Infatti egli la chiama ripetutamente *gentile*, dice che *con lei è nobilissimo amore*, e quello stesso che lo fa piangere per Beatrice; afferma che essa nel guardare il Poeta non ha altra ragione che la pietà per lui; la chiama *savia*: e il pensiero di lei appella *gentile* « in quanto ragionava a gentil donna », e se poi lo dice *vilissimo*, contrario alla *costanza della ragione*, *malvagio* e *vana tentazione*, ciò non tocca menomamente la donna, ma lui stesso, che si credeva obbligato a raccogliere tutti i suoi affetti nella morta Beatrice. Nè dalla visione del cap. 40 apparisce neppure che il Poeta fosse dall'anima di lei rimproverato di questo nuovo amore, ma soltanto

[1] Anche Giuseppe Todeschini ne'suoi *Scritti danteschi*, Vicenza, 1872, vol. I, pag. 319 e segg. sostiene che il corso di quell'amore s'abbia a dividere in due stadj diversi, l'uno di piú breve durata e di un affetto men forte, il quale è compreso nella narrazione della V. N., l'altro di durata maggiore e di un affetto piú vivo, posteriore al compimento della V. N., al quale appartengono le due prime Canzoni del Convito e piú altre rime fra quelle che rimasero prive d'ogni dichiarazione del poeta. Vedi l'opuscolo del De Chiara, citato nella nota seguente.

se ne rileva, che l'averla rivista simile a quella che apparí la prima volta agli occhi suoi, lo fece pentire del nuovo desiderio, a cui *s'avea lasciato possedere alquanti dí*. Il concetto adunque della donna pietosa è unicamente quello di una nobil signora, tutta intenta a consolare il povero Poeta del suo affanno; e tale continua a mostrarsi nelle canzoni del *Convito*, le quali pure escludono ogni indizio d'amor sensuale. Ma si oppone: poté poi quest'amore degenerare in lascivo ed illecito. E che sappiamo noi di questo? Chi ci assicura che certe canzoni dantesche a cui allude il Carducci (quelle, cioè, per la *donna petrosa*) siano scritte per la donna del *Convito*, mentre appaiono cosí diverse dalle altre che sappiamo dirette a lei?[1]

E qui la questione ci conduce ai rimproveri di Beatrice, e al senso o letterale o allegorico della Donna pietosa. Rifacendoci da questa parte, noi, per analogia colla *D. Commedia*, dove entrambi i sensi, il letterale e l'allegorico, sono continui e certi, e dove Beatrice è insieme vera donna e vera scienza, ci sentiamo costretti a supporre che anche la *Vita Nuova* contenga doppio senso, letterale e storico da una parte, allegorico dall'altra; ma che il Poeta, quando la scrisse,

[1] Il sig. S. De Chiara in un opuscolo *La pietra di Dante e la donna gentile*, Venezia, 1892, tenendo in sostanza, la mia opinione quanto al significato della donna stessa nella *Vita Nuova* e nel *Convito*, congettura però che le rime *pietrose* fossero scritte per la medesima donna, e, inserite prima nella *Vita Nuova*, ne fosser poi tolte via in una seconda compilazione di quel libretto. Ma chi ci assicura di questa seconda compilazione? La struttura severamente organica della *Vita Nuova*, messa in luce da Carlo Eliot Norton, è per noi un buon argomento che essa fu concepita e scritta immutabilmente in quella forma (V. D'Ancona, *Vita Nuova*, 2ª ediz., pag. 175).

vedesse solo confusamente il secondo, e che in gran parte volesse attribuirglielo dopo. E così spieghiamo quel *trattare più virilmente nel Convito*, senza però voler *derogare in parte alcuna* alla *Vita Nuova*, anzi coll'intenzione di giovare per quello questa, come richiede l'età mutata: *più virilmente* perché qui si toglie il velo sensibile e se ne mostra il significato; l'amore si cambia in istudio di scienza: *senza derogare alla Vita Nuova* perché non si vuol negare verità al senso letterale di essa; *giovare quella*, perché si dà così il mezzo di intenderne anche il senso allegorico. Sia pur vero e storico, adunque, l'amore di Dante per la Portinari con tutte le sue circostanze, sia pur vero il secondo amore onestissimo per la Donna pietosa, e il rimorso che il Poeta ne provò e, fors'anche, il riaccendersi per essa (diciamo *forse anche*, perché le canzoni del *Convito* potrebbero essere state scritte solo per figura), ma deve esserci pure un senso allegorico per ambedue le donne, e questo senso non può essere che di scienza, se è vero che Beatrice nella *Divina Commedia* simboleggi la teologia, e se la Donna pietosa personifica, nel *Convito*, la filosofia. Beatrice e la Donna pietosa differiscono tra loro quanto la scienza del cielo dalla scienza della terra. La prima, nata per morire sul fiore dell'età (vedi le visioni della *Vita Nuova* nei cap. 3 e 23), aspettata in Paradiso da' beati, e passata ancor giovanissima a *gloriare sotto l'insegna di Maria* (cap. 29), si presenta alla fantasia del poeta come *un'angiola che in cielo è coronata* (*Convito*, canz. I, st. 3), ed egli non cessa di parlare di lei, se non con un atto di fede sull'immortalità dell'anima « Di quella ragionando, sarà bello terminare lo parlare di quella viva Beatrice beata. (Tratt. II, cap. 9) ». Essa è dunque la guida alla felicità eterna, la nemica per natura

di tutti i beni, anche leciti e onesti, di questo mondo: essa vivendo sosteneva il Poeta *mostrando gli occhi giovanetti a lui*; e i *suoi desiri* Lo *menavano ad amar lo Bene, Di là dal qual non è a che s'aspiri* (*Purg.* c. 30 e 31). Al contrario la donna pietosa, lodata di bellezza non meno dell'altra, giovane, savia, è la regina della vita attiva, quella che presiede alle cose umane, e però gentile e nobilissima essa pure, essa pure amata da Dio; ma il suo regno è di questo mondo: essa non ha ragion di fine, bensí unicamente di mezzo. Ora il secondo amore di Dante, in quanto fosse degno dei rimproveri di Beatrice, consisté, fuori di figura, non propriamente nel darsi a studiare le scienze filosofiche come tali, ma nel mutar per esse la direzione, volgendosi alle cose del mondo, ed avviandosi verso la vita attiva e civile, invece di proseguire per la contemplativa e religiosa, su cui gli *occhi giovanetti* di Beatrice lo aveano già fatto avanzare con buon successo. Il troppo ardore con cui si cacciò nelle piú ardue questioni filosofiche (come accenna qua e là nel *Convito*) oscurò la sua mente, e rese verso di lui *fiera* e *disdegnosa* la donna sua, quasi ella stessa fosse scontenta dell' avviamento preso da lui. Né egli si fermò a questa prima deviazione, ma gli studj lo trasportarono, lo ingolfarono nelle brighe del mondo, dove raccolse soltanto male abitudini morali e dispiaceri. La filosofia fu per lui un regresso anziché un progresso, inquantoché lo distolse dalla vita penitente e mortificata (ritratta nel pianto e nel dolore per la perdita di Beatrice), e gli fe' piacere le cose di questa terra:

Le *presenti cose*
Col *falso* lor *piacer* torser miei passi,
Tosto che il vostro viso si nascose,

confessa egli medesimo. Le *presenti cose* non ebbero e non poteano aver piú per lui natura di mezzo, onde arrivare alle eterne, ma diventarono fine, e dal vero fine lo distolsero. La morte di Beatrice doveva, mostrandogli la caducità dei beni umani, innamorarlo viepiú de' beni immortali, ed innalzarlo verso il cielo sulle orme di lei. Ma non fu cosí. Beatrice lo rimprovera primieramente di averla abbandonata,

(Questi si tolse a me e diessi altrui)

ad un'altra donna, in senso letterale; ad un'altra scienza, cioè alla filosofia o alla dominatrice della vita attiva, in senso figurato: dipoi, dell'averla amata meno di quella

(Fu io a lui men cara e men gradita);

alludendo, senza dubbio, al contrasto fra i due amori, e alla vittoria dell'affetto per la Donna pietosa, i cui pregi esagerò tanto nella Canzone seconda del *Convito*, che quasi scomparvero al paragone le lodi date al primo suo amore. Ma non in ciò consistette la maggior colpa. Questa ebbe luogo quando il Poeta, invece di giovarsi della filosofia per meglio conoscere ed amare la sua Beatrice, se ne fe' strumento per materiali vantaggi e godimenti; il che si tocca nei versi:

E volse i passi miei per *via non vera*
Immagini di ben seguendo false
Che nulla promission rendono intera,

che è lo *smarrire della via diritta,* ricordato tante volte e in tanti modi nella *Divina Commedia*; sul quale propriamente cadono i rimproveri di Beatrice, perché i peccati che ne furono la conseguenza, erano già stati rimessi, e cancellati dalla fronte del Poeta (*Beati quorum tecta sunt peccata, Purg.* XXIX, 3); né la donna fa altro che accennarli, dicendo;

Tanto giú cadde, che tutti argomenti
Alla salute sua eran già corti,
Fuor che mostrargli le perdute genti.

L'aver dunque vagheggiato le *cose fallaci,* le *vanità, le false immagini di bene,* l'aver prestato orecchio alle *sirene* e alla *pargoletta* (con allusione a una ballata del Poeta, dove la donna amata si chiama *pargoletta*) corrisponde, in altra forma, al concetto fondamentale: distorre gli occhi da Beatrice, per guardare e seguire l'altra donna; rivolgersi alle cure del mondo, lasciando quelle del cielo.

Quest'amore del Poeta per la filosofia, nel quale consiste il primo passo alla colpa, è dunque rappresentato dalle canzoni del *Convito* e da quelle altre simili destinate ad entrarvi, alle quali, secondo l'opinione dottamente provata dal Selmi, egli dovette intraprendere ben presto il commento, continuato poi fino all'incalzare delle brighe politiche; e condotto al punto in cui ci resta, prima del 1300, benché alcuni anni dopo l'esiglio l'autore vi facesse delle aggiunte, forse coll'idea di finire il lavoro; idea che mai non mise ad effetto, occupato in altre opere di maggior rilievo. All'interruzione del *Convito,* o delle canzoni amorose per la Donna pietosa, riferiamo anche noi quel famoso Sonetto *Parole mie, ecc.* con cui il Poeta, pentito del suo soverchio amore per la filosofia, manda le rime composte per essa a presentarsi e congedarsi da quella, le avverte che non *istiano,* cioè che non restino seco, perché non *v'è Amore,* frase che si oppone direttamente a quella del primo sonetto composto per lei: *Ben è con quella donna quell'Amore, Lo qual mi face andar così piangendo* (*V. N.* cap. 36). Termina poi dicendo che prendano *abito dolente* a guisa delle *antiche* loro sorelle (cioè delle poesie fatte

dopo la morte di Beatrice), e quando trovino *donna di valore* (non può essere altri che Beatrice stessa, ancor vivente nella dolorosa memoria del Poeta), le si gettino a' piedi umilmente, e dicano: *A voi dovem noi fare onore.* Qui dunque l'autore si è accorto d'avere sbagliato nel giudicare quella donna pari a Beatrice, e accompagnata da simile Amore, e nel celebrarla come un'altra lei (ed ecco in che consiste l'*errore* preso intorno ad essa: *quella donna in cui errai*): ha scoperto che tutte quelle lodi non si convenivano a lei, ma alla prima, e perciò, accompagnando le sue rime con le altre *antiche,* tutte le dedica alla vera e sublime donna de' suoi pensieri. Fuor d'allegoria: la scienza della vita attiva e quanto da essa dipende ha perduto agli occhi di lui quello splendore, di cui lo rivestí la sua allucinazione: ora vuole abbandonarla per ritornare indietro.

Questo lento ritorno a Beatrice e alla vita contemplativa è rappresentato appunto dalla *Divina Commedia,* in cui accanto al divino entra, come mezzo, l'umano, e ne rende piú bello il concerto, tanto da potersi chiamare quella del Poeta una *felix culpa.* Prima di lasciar la sua vera donna per *darsi altrui, volgere i passi suoi per via non vera e cadere tanto giú* (nella mistica selva del vizio), egli si trovava nella identica condizione in cui lo vediamo sulla cima del Purgatorio, dopo che, abbeverato nei fiumi Lete ed Eunoe, sta per salire in cielo colla sua Beatrice, come avrebbe dovuto fare tosto ch'ella morí. E ciò si rileva da quelle frequenti menzioni di un *ritorno* al punto dov'era prima (*Purg.* c. I, v. 119 e XXVII, 111), per cui gli è necessaria l'opera di Virgilio, al quale s'aggiunge a un certo punto Stazio; e infine la bella donna del Paradiso Terrestre, o Matelda, che lo abbevera ne' due fiumi.

Ma qui si ponga ben mente. Il ritorno dall'abisso dov'è caduto, fino alla cima dove era un giorno, deve farsi per lo stesso cammino percorso la prima volta, con non altra differenza che della *direzione*. La prima volta avvenne dall'alto in basso o dal bene verso il male, la seconda avverrà, per lo contrario, dal basso in alto, ossia dal male verso il bene. Dalla cima del colle misterioso (figura del Paradiso Terrestre), cioè dalla beatitudine della vita attiva dalla quale il Poeta, per la morte della sua Beatrice, era in procinto di passare alla contemplativa, egli si è rivolto indietro, ha seguito la filosofia, poi si è ingolfato nella scienza de' pagani, e di cosa in cosa è caduto nella selva de' vizi. Tornando dunque indietro, bisogna che riprenda le stesse guide della vita attiva, che, per voler di Beatrice, riassumono, sotto miglior direzione, l'opera loro; Virgilio, Stazio e... Chi sarà la terza? La filosofia cristiana, la scolastica, rappresentata da Matelda.[1] Quella in cui il Poeta errò, viene ora pietosamente a compier l'opera di Virgilio e di Stazio, ed agevolargli il ritorno a Beatrice: *Io venni presta Ad ogni tua question tanto che basti*; quasi voglia dire: non per ispiegarti questioni oziose, come tu già pretendesti da me, ma per chiarirti quanto basta a conoscere questo bel luogo (la vita attiva perfetta o la *beatitudine* di essa, ritratta nel *Paradiso Terrestre*).

[1] Dal discorso che Matelda tiene a Dante (*Purg.* XXVIII) parrebbe indicata più specialmente quella parte della filosofia, che dicesi *fisica*. V. *Conv.* II, 15. Anche ENRICO MAYER (*Abd-el-kader Salza, Dal carteggio di Alessandro Torri, Lettere scelte*, Pisa, Nistri, 1797 pag. 129 e 130-131) tiene che Matelda sia una figura puramente ideale e che, conforme alla voce greca *Mathesis*, usata anche dai latini, rappresenti l'*apprendere*, il *conoscere*, la *scienza*.

L'esame dunque della presente questione ci ha condotti all'opinione già sostenuta dal Goeschel,[1] dal Picchioni, dal Notter e sospettata anche dal Witte, che la Matelda sia la donna pietosa della *Vita Nuova* e del *Convito*, la filosofia nel piú alto senso della parola. Non è mio intendimento ripetere i molti argomenti (alcuni de' quali validissimi) arrecati dal Goeschel, alla cui dissertazione rimando il cortese lettore. Voglio bensí raccogliere quelle generali ragioni di convenienza che, non ostante alcune particolari difficoltà, rendono questa opinione la piú probabile di tutte. E sarò brevissimo, per non tediare piú oltre chi mi legge.

I. Ammesso, come è generalmente dai commentatori, che la Lia e la Rachele, veduta la prima, e la seconda udita ricordare in sogno dal Poeta, la notte precedente alla sua entrata nel Paradiso Terrestre, hanno stretta relazione con Matelda e con Beatrice, che nel Paradiso stesso gli compariscono, non ne viene però che Matelda sia figura anch'essa della vita attiva, come Lia. Anzi poiché certo Beatrice non è figura della vita contemplativa, ma una scienza appartenente ad essa (*Mi sedea con l'antica Rachele, Inf.* c. II); cosí è coerente che Matelda, non la vita stessa attiva rappresenti, ma la scienza che la regge e governa, cioè la filosofia. Che se il Paradiso Terrestre è, secondo Dante (*Monarchia*, III, 15), figura della beatitudine temporale, e a tal beatitudine si giunge per gli ammaestramenti filosofici e per le virtú morali ed intellettuali (loc. cit.), ragion vuole che colà abbia stanza la regina di questi ammaestramenti e di queste virtú, che comandata dalla maggior sorella, la teologia discesa dal Paradiso celeste, consegna Dante alle quattro virtú cardinali (*Purg.*

[1] *Vorträge und studien über Dante Alighieri*, Berlin, 1863.

XXXI, 104). Né usurpa essa il luogo di Virgilio o di Stazio, cioè della filosofia o scienza pagana, ma compie l'opera loro, li domina e li regge. Infatti Virgilio, benché non abbia piú nessuna autorità, non isparisce (come poi piú tardi alla venuta di Beatrice), ma passeggia, al pari di Stazio e di Dante, con Matelda, e con loro assiste pieno di stupore alla simbolica processione ch'egli non comprende. Stazio e Dante, anche dopo la disparizione del poeta mantovano, accompagnano Matelda (*Purg.* XXXII, 28 e XXXIII, 14). Qui dunque Matelda è veramente, come si legge nel *Convito* (II, 13), *donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri*, dei libri che Dante conobbe e studiò quando volle racconsolarsi dal dolore della perduta Beatrice, e come *donna* ella comanda *donnescamente* (cioè con modi e piglio da padrona) a Stazio (Vedi *Purg.* XXXIII, 135): mentre a Dante, filosofo cristiano, degno oramai di precedere non solo Virgilio ma anche Stazio medesimo (ivi, XXVIII, 82), si volge con l'amichevole parola di *frate mio* (ivi, XXIX, 15). D'altra parte si mostra ella, a sua volta, ancella di Beatrice, e pende ciecamente da' suoi cenni (ivi, XXXIII, 14 e 131), come da propria signora. Ella ha condotto o piuttosto ricondotto il Poeta a riunirsi colla sua donna, movendosi *contro il fiume* di Lete (cioè verso destra, XXIX, 7), ella lo trae al varco di tal fiume (XXXII, 28) e lo assiste pietosamente, anche quando da lui si è discostata un momento Beatrice (XXXII, 83, 85). Come poi la filosofia ben guidata riconcilia l'uomo colla fede, onde Dante dice di essa (*Conv.* Canz. 2) *il suo aspetto giova A consentir ciò che par maraviglia, Onde la fede nostra è aiutata;* cosí Matelda mena Dante a vedere, e lo invita a guardare (ivi, XXXIX, 15), la visione degli scrittori del vecchio Testamento ispirati dallo Spirito Santo, precursori

della teologia e della Chiesa. E come la filosofia è la scienza imperiale (*congiungasi la filosofica autorità colla imperiale a bene e perfettamente reggere. Conv.* IV, 6); cosí Matelda fa assister Dante alla simbolica rappresentazione delle relazioni fra l' Impero e la Chiesa. Come potrebbe la filosofia trovarsi meglio al suo posto, che qui? qui, appiè dell'albero della scienza, e in mezzo ai due fiumi, che hanno la virtú l'uno di cancellare il male, l'altro di ravvivare il bene nella memoria umana?[1]

II. Matelda è la *donna bella* per antonomasia, cosí chiamata dal Poeta piú volte, e proprio risponde, per la bellezza, a quella del *Convito*. Mentre Beatrice ha una bellezza tutta divina e spirituale, Matelda pare che riunisca in sé il bello delle virtú di questa vita, conforme dice il Poeta (*Conv.* Tratt. III, cap. 15); *la*

[1] Lo Scartazzini che pure dell'opinione da noi propugnata disse, esser quella che *piú di tutte s'avvicina al vero* (vedi il suo Commento alla *Divina Commedia*), oppose per altro — essere impossibile e contradittorio, che la donna del *malvagio desiderio* sia messa nel Paradiso Terrestre, e messa a lato di Beatrice sua rivale, anche quando questa rinfaccia al poeta i suoi traviamenti, de' quali rimproveri toccherebbe anche a lei una buona parte. — Ma l'obiezione cade dopo quello che abbiamo qui stabilito; cioè che il *malvagio desiderio* non fu per Dante l'amore di lei come tale, ma il voler metter lei in luogo di Beatrice, e cambiare strada per lei (*quella donna in cui errai*). Né la donna, per averlo guardato pietosamente, ci ebbe colpa alcuna, ma ve l'ebbe il Poeta che interpretò quella guardatura come un amore di rivalità a Beatrice. Ora del resto essa è divenuta la necessaria mediatrice fra lui e la Portinari, non meno che Virgilio in un grado piú basso. Dunque, come Beatrice loda e prezza Virgilio, benché disapprovi l'essersi Dante confuso collo studio de' pagani, cosí molto piú deve voler bene alla filosofia scolastica, benché Dante se ne sia servito per mutar direzione; essendo stati l'uno e l'altra necessarj per far ritrovare al suo *amico* la via dritta.

moralità è bellezza della filosofia, e la bellezza della sapienza, che è corpo di filosofia, risulta dall'ordine delle virtú morali, che fanno quella piacere sensibilmente. È innamorata (*Purg.* XXVIII, 43), e la filosofia è appunto definita dal Poeta — *amoroso uso di sapienza* — (vedi *Conv.* Tratt. III, *passim*). Si delizia in mezzo alle bellezze della natura, e ride di allegrezza perché in esse ammira l'opera del Creatore (XXVIII, 80); e la filosofia, mentre tende alla vita attiva, guida anche *l'uso speculativo di considerare l'opere di Dio e della natura* (*Conv.* IV, 22). Canta i salmi (*Purg.* XXVIII, 80 e XXIX, 3) che sono la lirica divina; e la filosofia è, secondo le dottrine di Dante, la sostanza stessa della poesia, onde i grandi poeti sono detti *savj*. A lei è sacra la lirica d'amore, che ben guidata, mena a Dio. Quindi nel Purgatorio, che è un passaggio dall'errore alla virtú, noi troviamo tanti poeti: vi entriamo colla canzone, intonata da Casella, *Amor che nella mente*, ecc. (II, 112), proprio la deificazione della filosofia; e poco prima di uscirne vi troviamo ricordata la deificazione di Beatrice, *Donne che avete intelletto d'amore* (XXIV, 50); quasi a significarci che questa, benché composta prima, è un compimento o una rettificazione del concetto di quella; e altri poeti vediamo appresso, fra i quali Guido Guinicelli (XXVI, 92). Matelda è nello stesso tempo la poesia allegorica, essa che nelle bellezze umane si gode Iddio, che colla descrizione dei fenomeni fisici, visibili nel Paradiso terrestre, dà una particolareggiata teoria allegorica della virtú, e spiega il vero senso delle antiche favole sull'età dell'oro (XXVIII, 139); che fa assister Dante ad una visione tutta figurata. Matelda sceglie fior da fiore, come la filosofia raccoglie e classifica le virtú; Matelda mostra in tutti i suoi modi le piú belle doti morali, la gentilezza, la ca-

stità, la modestia, l'obbedienza, la serenità dell'animo, la pietà, come si conviene alla maestra delle virtú. Matelda infine porta nel nome istesso il proprio significato, poiché il suo nome sembra composto di due radici greche (*μαθ* da *μανθάνω* e *ελδ* da *ἔλδομαι*) per le quali vien proprio ad esprimere *amore del sapere*, come il nome stessò *filosofia*: e potea saperlo Dante, che negli scrittori della bassa latinità dovea aver veduto e notato parecchie etimologie greche, e che adoperava a proposito *Eunoe* ed altre parole tolte da quella lingua.

III. Matelda finalmente non è per Dante una donna indifferente, e che egli vegga per la prima volta. Egli prova *meraviglia* di trovarla in quel luogo, tantoché *ogni altro pensare si disvia*, proprio come la Donna pietosa della *Vita Nuova* lo disviava, anche in questo mondo, dal pensiero di Beatrice. Ed ella acconsente alle preghiere di lui, e lo guarda con un certo affetto mal celato, che il Poeta paragona a quello provato da Venere quando *fuor di tutto suo costume* fu *trafitta* dal *figlio* (né questa espressione di *figlio* può essere, allegoricamente, senza mistero). Ella dice d'esser venuta là a posta per lui, a lui solo si volge, gli altri non cura; se non che a Stazio dice una volta, che *venga con* Dante. Ella lo assiste piú che maternamente, lo consola quando si strugge in lagrime di pentimento, bagnandolo nel Lete; e quando lo vede smarrito, lo rinforza coll'onda dell'Eunoe. Ella merita veramente d'esser chiamata *quella pia* (*Purg.* XXXII, 82), come *pietosa* è detta nella *Vita Nuova*. Né Dante dissimula l'affetto per lei, poiché ci confessa che lo stretto di mare per cui passò Serse « ancora freno a tutti orgogli umani » non fu tanto odiato da Leandro, quanto il fiumicello del Lete che gl' impedí d'accostarsi alla bella donna, e forse

quella menzione di Serse non è casuale.[1] E che egli già la conosca si pare dal non fare atto alcuno di maraviglia, né dimandare spiegazione alcuna, quando Beatrice ultimamente glie ne proferisce il nome. O erriamo, o questa donna è per Dante qualche cosa piú d'una semplice allegoria o d'una figura storica. E quell'aria di mistero che egli le sparge attorno ci conferma nella nostra opinione. Se tutta la *Vita Nuova* ha un significato letterale, non può non averlo questa gentile e pietosa signora, che ne tiene sí gran parte, certo la maggiore di gran lunga, dopo Beatrice. E potea Dante, nel comporre il poema, dimenticarla? Che se ella sembra confinata nel Paradiso Terrestre, e nel celeste non ricomparisce, questo è prova, secondo noi: o che quando il Poeta scriveva, essa viveva ancora,[2] o che rappresentando ella la filosofia cristiana, deve mostrarsi, come in suo regno, nel Paradiso Terrestre, figura di quel mondo felice e ben regolato, che Dante sognava nella sua accesa fantasia.

Concludiamo questo lungo discorso, colla speranza che alcuno piú ingegnoso ed erudito di noi, potendo disporre di maggior tempo e fare ricerche piú positive, non isdegni mettersi su quella via, che noi abbiam tentato piuttosto d'indicargli, che d'aprirgli davanti.

[1] L'*orgoglio* può esser qui ricordato, perché fu tal passione quella che a Dante fece amar troppo Matelda, quando, confidando soverchiamente uella propria ragione, deviò dalla teologia per seguire la filosofia, sperando invano di trovare in questa la sodisfazione del suo ingegno e la quiete dell'animo.

[2] Nel *Convito*, Tratt. II, cap. 9, si contrappongono Beatrice e la Donna gentile, nel senso, che l'una è *partita d'esta vita* mentre l'altra *è in essa*.

VIII

SULLE PENE ASSEGNATE DA DANTE ALLE ANIME DEL « PURGATORIO »

Estratto dal *Giornale dantesco* diretto da G. L. Passerini. Anno I. Quaderno VIII-IX, pag. 366-369. — 1894.

Delle pene che Dante nel suo *Purgatorio* attribuisce alle anime macchiate dai sette vizi capitali, cinque corrispondono chiaramente al concetto allegorico di una *volontaria espiazione*, ossia dell'esercizio d'una virtú opposta a quel peccato per cui le anime si trovano in Purgatorio.

E per verità, i *superbi*, che camminano curvi sotto il peso di grossi sassi, raffigurano, senza alcun dubbio, il penitente che volontariamente si umilia e si abbassa, mentre un tempo volle troppo inalzarsi. Gl'*invidiosi*, che hanno gli occhi cuciti da un filo di ferro, dimodoché nulla possono vedere, sono immagine, se non evidentissima, pure abbastanza appropriata, della mortificazione degli occhi, con cui l'uomo convertito espia il mal uso che fece di quelli, guardando con soverchio affetto i beni terreni « Là ov'è mestier di consorto divieto » (*Purg.* XIV, 87). E la parola stessa *invidia* denota un *guardar troppo* (*ab* IN, *quod hic auget, et* VIDEO, *id est ab nimis intuendo fortunam alterius.* Forcel.). Gli *accidiosi*, che corrono assiduamente, i *golosi*, che vedono i pomi e l'acqua senza poterne gustare, hanno un senso anche piú chiaro, e rappresen-

tano manifestamente lo zelo succeduto nel penitente alla primiera trascuranza, e il digiuno e la sobrietà con cui si espiano gli eccessi nel mangiare e nel bere. Anche la pena, assegnata ai *lussuriosi*, di passeggiare tra le fiamme, può tirarsi al senso di una espiazione, sia che con la maggior parte de' commentatori prendasi il *fuoco* come simbolo di cilizj, discipline, catenelle e simili tormenti usati dai flagellanti della propria carne, sia che, con altri, vogliasi interpretare per l'*amore divino*, l'*ardente carità* o, in altre parole, il *diritto amore*, contrapposto al *torto* (*Parad.* XXVI, 62-63), il cui acquisto è veramente lo scopo finale di tutto il *Purgatorio*, come si vede dal canto XVII di questa cantica. Ed io, piú che all'altra, inclinerei a questa spiegazione, considerando che tutte le anime indistintamente, per entrare nel *Paradiso terrestre*, debbono passare tra le fiamme (*Purg.*, XXVII, 10-11).

In questi cinque tormenti, adunque, il concetto dell'espiazione è ben chiaro. E se si pensa che il purgatorio dantesco è appunto un'immagine della penitenza, o della volontaria espiazione fatta in questo mondo dall'uomo convertito a Dio, vedesi la convenienza di tali pene, a differenza di quelle assegnate ai dannati, che, piú o meno chiaramente raffigurano, in generale, la bruttezza morale ed i funesti effetti dei peccati nel mondo.

Ma due ve ne sono nel *Purgatorio*, che sembrano sottrarsi alla regola veduta di sopra, paiono, cioè, rappresentare piuttosto la natura e gli effetti del vizio, che la volontaria correzione di esso. Son esse le pene assegnate agl' *iracondi* ed agli *avari* (e *prodighi*).

Gl' *iracondi*, infatti, camminano a tentone, tribolati da un denso fumo, che li accieca e li punge. Nel quale gastigo i commentatori vedono (e certo è questo il

primo senso che si presenta) la natura e gli effetti dell'ira, che offusca la ragione e manda i suoi fumi inebrianti al cervello.

Gli *avari* hanno per pena di dover giacere a terra volti in giú, senza potersi muovere, ed esclamano: « *Adhaesit pavimento anima mea* ». E papa Adriano V, spiega cosí questo genere di purgazione:

Quel ch' avarizia fa, qui si dichiara
In purgazion dell' anime converse:
E nulla pena il monte ha piú amara.
Sí come l' occhio nostro non s' aderse
In alto, fisso alle cose terrene;
Cosí giustizia qui a terra il merse.
Come avarizia spense a ciascun bene
Lo nostro amor, onde operar perdèsi;
Cosí giustizia qui stretti ne tiene
Ne' piedi e nelle man legati e presi.

(*Purg.* XIX, 115-124).

Qui dunque non solo la qualità della pena, ma il poeta stesso interprete di quella, ci manifestano chiaramente le proprietà e i tristi effetti dell' avarizia. Una specie di legge del *contrappasso* pare determini il gastigo riserbato agli *avari*, come avviene per alcuni dannati dell' *Inferno*.

Il poeta avrà certamente avuto le sue buone ragioni per uscire, in questi due casi, dalla norma tenuta negli altri cinque. E il savio interprete non deve, come pur troppo si è fatto da certi commentatori, stiracchiare il senso del testo per aggiustarlo ad un preconcetto sistema.

Ciò premesso, e bastandomi di aver fatto notare agli studiosi del divino poema questa differenza di criterio tenuta, per quanto apparisce, dall' autore nello

stabilire le pene delle anime purganti, non voglio però tacere che una piú matura riflessione sui passi relativi agl'*iracondi* ed agli *avari* potrebbe forse reintegrare anche in essi l'unità di criterio.

Io ho pensato per lungo tempo che il *fumo* sí *grosso* e « di cosí aspro pelo » (notisi quest'espressione), invece di rappresentare l'offuscamento della ragione, indichi le molestie, le punture, le piccole inquietudini, che l'iracondo pentito deve affrontare per esercitar la pazienza. E mi faceva forza fra le altre considerazioni, quel detto popolare « avere a noia una cosa o una persona come il fumo agli occhi » (vedi *Vocab. della Crusca*, V *impressione*, alla voce *Fumo*, § XXXII). Dante, guidato, anzi sorretto, dalla Ragione ritratta in Virgilio, sfida il fumo, ossia, affronta le piccole ma assidue contrarietà e seccature, che di per sé offendono e turbano la naturale suscettività dell'animo umano. Interpretando cosí, il sistema generale delle pene purgative non sarebbe violato.

Quando pure tale spiegazione paia stiracchiata e sforzata, o, se non altro molto meno spontanea della comune, può ricorrersi ad un ultimo rifugio; cioè supporre che questa volta la purgazione si faccia col meditare sugli effetti del vizio. Quel buio che opprime gl'*iracondi* ricorda loro con dolore gli eccessi di collera a cui si abbandonarono ciecamente nella vita peccaminosa menata per l'avanti, e ne mostra la follia.

E non altro che una profonda meditazione, può riscontrarsi significata nella pena assegnata agli *avari*, come il poeta stesso ci dice per bocca di Adriano V.

Quel ch' avarizia fa, qui si dichiara
In purgazion dell'anime converse.

La pena dunque degli *avari* consiste nel vedere e provare in sé figuratamente quegli stessi tristi effetti che provarono realmente nella vita, affinché si compia in essi la purgazione del vizio.

E forse il poeta dovette in questi due casi ricorrere ad una pena *passiva*, per dir cosí, non potendone facilmente trovare, come negli altri cinque casi, una *attiva*, cioè, consistente in atti buoni, opposti agli atti peccaminosi. E infatti, se l'opposto dell'ira è la mansuetudine, se l'opposto dell'avarizia è lo spendere con giudizio (né poco né troppo), come poteva ciò esprimersi con azioni che apparissero chiare e che fossero, nel medesimo tempo, pene sensibili?

Queste osservazioni, forse non nuove, ma che io non ho trovato in alcuno degli interpreti danteschi da me conosciuti, potrebbero per avventura servire a far pensare alcun altro, piú di me acuto o piú erudito, sulla quistioncella proposta? Tale è la mia speranza, od almeno il mio desiderio.[1]

[1] Su questo mio scritterello il Ch.mo Prof. Nicola Zingarelli pubblicò una assennata e benevola critica nel *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, nuova Serie, vol. I, pag. 132. Egli è, nella sostanza, della mia opinione; e, lo aveva mostrato (com'egli stesso testimonia) trattando della medesima questione, nel num. 6 del *Giornale dantesco*, giusto appunto quando io, ignaro di ciò, spedivo il mio articolo alla Direzione.

IX

SUI PECCATI E LE PENE NELL' INFERNO DANTESCO

(Dal *Bollettino della Società dantesca* ecc. Nuova Serie, Vol. I Firenze, 1894, pag. 171 e segg.) [1]

Dott. LORENZO FILOMUSI GUELFI, *La struttura morale dell' Inferno di Dante.* Nel *Giornale dantesco*, a. I, quad. VIII-IX, pp. 341-357, e quad. X, pp. 429-447.
GIORGIO TRENTA, *Gl' ignavi e gli accidiosi dell' Inferno dantesco*, ivi, a. I, quad. XI-XII, p. 513-551.

Ambedue questi articoli, comparsi recentemente nel *Giornale Dantesco*, trattano a lungo l'ardua e troppo tormentata questione del sistema criminale e penale di Dante, o della distribuzione dei peccati e delle pene nell' *Inferno*. Il diligente esame che nel primo si fa del soggetto, e la estensione medesima de' due articoli, meritano che se ne riassuma brevemente il contenuto, aggiungendo qualche osservazione.

Il Filomusi Guelfi, che già prima, in altri suoi articoli, aveva toccato alcun punto della questione (*I superbi nell' Inferno di Dante*, Torino, 1889; *Ancora de' superbi* ecc. nell' *Alighieri*, a. I, pp. 309 e sgg.; *Gli accidiosi e gl' invidiosi nell' Inferno di Dante*, ivi, pp. 168 e sgg.), nel lungo scritto qui sopra citato abbraccia la questione intera, e prende a delineare

[1] Dei varj articoli, piú o meno brevi, da me inseriti nel *Bollettino della Società dantesca italiana*, ho creduto bene ristampare qui il presente, come quello che forse contiene qualche idea o congettura, non inutile per la interpetrazione del Poema.

tutta la struttura morale dell' *Inferno*. Rigettata l'opinione del Minich e del Bartoli, secondo la quale il Poeta avrebbe seguito nei primi sette canti una divisione dei peccati diversa da quella che seguí ne' rimanenti, è di parere che al sistema criminale dantesco si possa conservare la debita unità sol quando si riconosca come suo modello non Aristotile (quantunque nell'enumerazione de' peccati fatta da Virgilio nel canto XI siano citate l'*Etica* e la *Fisica* del Filosofo), ma la teologia di S. Tommaso. Ciò posto come principio, il Filomusi Guelfi altro non fa che svolgere a parte a parte il sistema criminale dell'Aquinate (desunto dalla *Somma Teol.*, P. 2ª) e mostrarne il parallelo con quello di Dante; e per maggior chiarezza ne forma a p. 446 un quadro sinottico. Distinte col santo Dottore tre cause di peccato, *difetto d'intelletto*, o *ignoranza*; *difetto d'appetito sensitivo*, o *passione*, e *difetto di volontà*, o *malizia*, con gravità di colpa via via crescente, ne fa studiatamente l'applicazione ai cerchi danteschi.

Alla prima categoria corrispondono quindi: 1° gl'ignavi e pusillanimi dell'Antinferno; 2° i non battezzati del Limbo. Alla seconda categoria, cioè ai peccati di *passione*, appartiene la incontinenza o i vizj capitali, da'quali il Filomusi esclude la *superbia*, perché sembra che l'escluda anche S. Tommaso, né vi ammette in suo luogo la *vanagloria*, perché, sempre secondo il santo Dottore, è peccato veniale, e quindi non può esser punito nell'Inferno. Nei primi cinque cerchi si trovano dunque, secondo il Filomusi Guelfi, soltanto la lussuria, la gola, l'avarizia e prodigalità, l'ira, l'accidia e l'invidia, generati questi tre ultimi, pur secondo S. Tommaso, dalla passione della *tristezza*. Gli *eretici* costituiscono, anche pel nostro critico, una

classe intermedia, partecipando, come egli ingegnosamente deduce dalle parole del Santo, per un lato, della *passione*, e per l'altro, della *malizia*. Quanto alla terza categoria di peccati, ossia ai peccati di *malizia* (di cui l'eccesso è chiamato dal Santo *bestialità*), nelle due loro specie, *per inganno* e *per violenza*, non si dissimula il Filomusi una notevole discrepanza fra l'Aquinate e Dante, inquantoché il primo pone come piú grave la *violenza*, il secondo invece, accostandosi alla sentenza di Aristotele e di Cicerone, reputa peggiore l'*inganno*. Ma perché questa sconcordanza? Il Filomusi ne dà per tutta ragione « la magnanima natura del Poeta, sdegnoso di tuttociò che sa d'occulto, e perciò di pusillanime ». Ciò posto, nella terza categoria di S. Tommaso, rientrano i peccati dei tre ultimi cerchi danteschi, violenza, frode, tradimento. Nel terzo girone dei violenti il Filomusi colloca la superbia, che aveva esclusa dai peccati capitali, come regina di tutti i vizj, e con essa la *bestemmia*, quella però, come dice il Santo, che non nasce dall'ira, bensí dall'animo deliberato. E il tipo della superbia e della bestemmia è Capaneo, opinione già sostenuta da lui in altri articoli sopra ricordati. Oltre i superbi, sono in questo cerchio anche gli usurai e i sodomiti, peccatori entrambi contro natura, secondo S. Tommaso.

Non seguirò l'analisi che il Filomusi fa dei frodolenti e de' traditori, illustrando via via i criterj danteschi colle parole della *Somma*, e studiando con molta acutezza le varie specie e suddivisioni di ciascun peccato. Riporterò bensí la conclusione a cui egli viene, cioè, che « la struttura morale dell'inferno dantesco non è né oscura né avviluppata, come è piaciuto al Bartoli di giudicarla: dirò meglio, è oscura e avviluppata, soltanto per chi pretende d'interpretar Dante,

senza mettersi nell'*ambiente* di Dante; di sentenziar di peccati, senza risalire a' teologi, o consultandoli superficialmente; di sorridere delle sottigliezze scolastiche, quando appunto d'uno scolastico è l'opera che si studia ».

Mentre il Filomusi Guelfi, come abbiam veduto, estende i suoi studj a tutta intiera la distribuzione delle colpe nell'Inferno, il Trenta si restringe agli incontinenti, e piú specialmente a ricercar la differenza fra gl'*ignavi* dell'Antinferno, e gli *accidiosi* della palude stigia. Poiché è noto che B. Daniello ed altri, anche modernissimi, fanno una cosa sola di ambedue queste specie di viziosi e li riconoscono negli *sciaurati che mai non fur vivi*: né è mancato chi, per toglier via gli accidiosi dallo Stige, abbia propugnato la lezione molto dubbia;

Portando dentro invidïoso fummo,

invece di quella comune:

Portando dentro accidïoso fummo.

In molte pagine, anche troppe fra testo e note, egli prende in sostanza a provare che sí gli uni come gli altri sono *ignavi*, ma i primi, cioè gli *sciaurati*, « sono coloro che niente operarono, specialmente avuto rispetto al vantaggio pubblico, dal fare il quale timidi e paurosi si tennero ognora lontani », mentre i secondi, cioè i veri accidiosi, sono una gente che « oltre ad essere stata non curante di compiere alcuna opera che valuta fosse a procacciarle una qualsivoglia fama, fu maliziosa e cattiva, poiché, non facendo essa, ebbe invidia e dispetto per chi, laborioso e provvido, passò la vita nel coltivare la mente ed il cuore ». Onde i primi non sono da giudicarsi per iniqui, giacché col

loro ritirarsi non ebbero certo alcuna intenzione di male, il che non può dirsi dei secondi (p. 535).

Inoltre, quanto ai primi, il Trenta si dilunga a mostrare che la pena loro assegnata è ad essi convenientissima, sia perché piú leggiera delle pene date in Inferno, sia perché adempie la legge del *contrapasso* (la quale si riscontra applicata nel dispregio a cui va soggetta una gente che tutti disprezzò quando viveva; nel dover seguire una bandiera, essi che in vita non furono d'alcuna setta; nel dover correr rapidamente, essi che tanto amarono il riposo; e nell'essere *stimolati* da insetti punzecchianti, essi che niuno stimolo provarono vivendo).

Quanto ai secondi, tratta anch'egli non brevemente la questione dell'*invidia* e della *superbia*, e del luogo dove possono esser punite. E qui si mostra perplesso. Ritiene da un lato, col Bartoli, che esse debbano escludersi dallo Stige, perché, egli dice, non sono vizj d'*incontinenza* ma di *malizia*, e perché sono radice di molti peccati. Dall'altro lato in una lunga nota (p. 543) dichiara *non del tutto errato* il parere di alcuni dantisti che includono nello Stige que' due vizi, purché però l'invidia si risguardi come *parte inerente* dell'accidia, e la superbia come attinente all'ira, ed anzi *spesso*, *diretto movente* di quella. Crede bensí *errato* o *inesatto* il rinoscere nello Stige soltanto l'ira, divisa in *ira aperta* e in *ira celata*, come vorrebbe il Bartoli (ivi). Né meno perplesso si mostra sull'etimologia d'*accidia* (lat. *acedia*), giacché nel testo la trae da *acere*, divenire aceto (!), divenir agro; e nelle note si corregge facendola derivare, come infatti deriva, dal greco (p. 545). Per il Trenta dunque gli *accidiosi* sono ben distinti dagli *ignavi*, e quasi l'estremo opposto degl'*iracondi*; restando in mezzo agli uni e agli altri (secondo

il concetto Aristotelico della virtú) la *mansuetudine*. Tali sono le principali conclusioni a cui giungono i due critici nei loro studj sulle colpe e pene dantesche.

Senza discendere ai minuti particolari, noterò che voler derivare tutta la struttura morale dell'*Inferno* dalle dottrine di S. Tommaso, come fa il Filomusi Guelfi, ed altri hanno fatto prima e dopo di lui, è impresa poco ragionevole e troppo ardua. Poco ragionevole, perché si vede generalmente che Dante non si fa schiavo di nissun autore, ma prende di qua e di là, fonde insieme, muta, aggiunge del suo, con quella libertà che dai sommi ingegni non si scompagna. Prova ne siano, fra le altre, i suoi regni della pena, paragonati con quelli di Virgilio; il Vecchio del monte Ida, paragonato col sogno di Nabuccodonosor e colle età di Ovidio; il Minosse, il Cerbero, il Catone e tanti altri personaggi, presi in parte dalla tradizione antica, e in parte da lui trasformati in modo acconcio al proprio intento. È poi impresa ardua, perché chi vi si metta, trova delle sorprese che non aspettava. Basta, per esempio, ricordare la *magnanimità* di Dante, per appianare il profondo divario che è tra lui e S. Tommaso nell'apprezzamento della frode e della violenza? Non crederei. Sembra invece, piú ragionevole dare il primo luogo, fra coloro che possono avere guidato il Poeta nella distribuzione delle colpe, ad Aristotile. Non ha detto egli medesimo nel *Convivio* (IV, 17) « in quella parte dove aperse la bocca la divina sentenzia d'Aristotele, da lasciare mi pare ogni altrui sentenzia »? E poi, nel canto XI dell'*Inferno* noi troviamo, per bocca di Virgilio, spiegata colle parole di Aristotele la triplice divisione dei vizj (*incontinenza, malizia e la matta bestialitade*); troviamo, come già accennammo di sopra, chiamate cosa del Poeta (*tue*), l'*Etica*

e la *Fisica* dello Stagirita; troviamo dedotta da lui la dottrina sulla usura. Che vogliamo di piú per stabilire *a priori*, che Dante, sempre colla libertà propria de' grandi, seguí anzitutto, anche qui, il *maestro di color che sanno?*

Non dico perciò che Dante abbia seguitato Aristotele in tutti i particolari o interpretatolo sempre rettamente: e bisognerebbe anche poter sapere in quale stato erano le versioni dell'*Etica*, di cui si valse il Poeta. Ma è certo ch'egli ha veduto nel Maestro non due, bensí *tre* disposizioni cattive (*Le tre disposizion che il ciel non vuole*), e che dalla bestialità aristotelica ha preso il criterio e le forme per rappresentarci la violenza, di cui è simbolo l'*ira bestiale* del Minotauro. Ché se delle nature bestiali troviamo anche piú giú (p. es. Vanni Fucci), gli è perché in esse alla violenza va unito qualche peccato di frode, al quale debbono per conseguenza soggiacere anche nella pena. È pur certo che a metter piú basso la frode della violenza, deve essere stato il Poeta indotto da quelle parole dell'*Etica*, lib. VII, cap. 6 « Minor male è la bestialità che non è il vizio, se bene egli è piú terribile; perché in lei non è corrotto quello che è l'ottimo, come avviene nell'uomo: ma fassi l'errore senza aver la ragione, che è cosa ottima » (*vers. del Segni*); le quali parole ricordano il verso

> Ma perché frode è dell'uom proprio male
> Piú spiace a Dio.

Qualche altra osservazione ho da fare a proposito della *superbia*, che il Filomusi Guelfi esclude dai vizj capitali, puniti fuori della città di Dite, mettendola invece nel terzo girone dei violenti, rappresentata soprattutto da Capaneo. Ed anche il Trenta, come ab-

biam visto, sembra escludere dallo Stige la superbia e l'invidia, che egli dice non appartenere all'incontinenza (p. 542), mentre poi le ammette tutte e due come implicite nell'ira e nell'accidia. Ora io osservo primieramente che Dante (c. VI, v. 74) in quel verso

> Superbia, invidia e avarizia sono
> Le tre faville ecc.

mette insieme coll'*avarizia* (che nissuno nega esser peccato capitale e d'incontinenza) gli altri due vizj; e piú chiaramente li colloca tutti insieme nel suo *Purgatorio*, come peccati capitali, senza altra distinzione che della loro maggiore o minor gravità nella medesima scala. Perché dunque votarsi il capo con S. Gregorio o con San Tommaso o con Aristotele, quando sappiamo come la pensa su questo proposito Dante stesso? Perché voler sostenere *a priori* che que' peccati non possono trovarsi dentro lo Stige? Poi osservo in generale che dalla maggior parte dei commentatori (se pur non erro) poco si è badato ad una distinzione, essenzialissima per chi voglia ben comprendere il sistema criminale dell'Inferno. Ed è quella fra peccati d'*incontinenza* e peccati di *malizia*. Questi, come dice il Poeta (*Inf.* XI, 22), hanno per fine l'*ingiuria*. Ora qual fine avranno gli altri, cioè quelli d'incontinenza? Non certo l'*ingiuria*, ma unicamente il *piacere*, ossia lo sfogo della passione, la cui forza oscurando la mente e sottomettendola al talento, attenua fino ad un certo punto le stesse azioni delittuose commesse da chi n'è invaso, perché nel commetterle non ebbe di mira la ingiustizia, ma unicamente la propria sodisfazione, per quanto disordinata (*Purg.* XVII, 133-139). E però si spiega perché Didone e Semiramide non si trovano l'una nel cerchio de' suicidi, l'altra in quelli, o dei

peccatori contro natura o dei seduttori, benché la prima si sia uccisa, e l'altra non abbia conosciuto limite alcuno nelle sue dissolutezze, anzi abbia fatto *per legge licito il libito.* Ma entrambe furon vinte dal proprio temperamento, furono incontinenti.

Ciò posto, se la lussuria, la gola, l'avarizia, l'ira, l'accidia possono soggiogare a tal segno l'uomo da indurlo a cattive azioni senz'altro fine che d'appagare uno stimolo prepotente, perché non potranno fare lo stesso anche l'invidia e la superbia? Non sono forse ambedue naturali quanto i primi vizj? Non è egli naturale il dolersi che altri goda perché vorremmo goder noi soli, e il desiderare d'abbassar altri per esser alti noi soli? Debbono dunque anche questi due vizj trovar posto nel regno dell'incontinenza quanto i primi, tutte le volte che il Poeta giudichi effetto di sfrenato appetito, non di malizia, le azioni colpevoli di cui sono stati causa.

Vero è che tale effetto si verifica piú spesso nei vizj tendenti ai beni corporali (lussuria, gola, avarizia), che nei vizj tendenti ai beni spirituali (ira, accidia, invidia, superbia), perché l'animo in questi resta meno impacciato, massime negli ultimi due. Ed ecco forse la ragione perché il Poeta, che specifica tanto nettamente i tre primi, ammucchia poi e quasi sembra confondere insieme gli altri quattro; e specialmente gli ultimi tre. I quali, per altro, che si trovino nel suo Inferno risulta, per due, abbastanza chiaramente, chi non voglia sostituire de' preconcetti alle parole formali dell'autore; e cioè, per l'uno, dall'*accidioso fummo* e dalla qualità stessa della pena, che parla pur chiaro; e per l'altro, dalla *persona orgogliosa*, e da tutto il contegno di Filippo Argenti. L'*invidia* poi, per la stretta parentela che ha coll'*accidia* (come la

superbia coll'*ira*), è anche meno messa in vista, forse appunto perché avvien di rado che questo vizio resti dentro i limiti dell'incontinenza; ma con un poco di osservazione vi si trova anch' esso, come mostrò (compendiando e completando l'interpetrazione di antichi commentatori) Isidoro Del Lungo (*Diporto dantesco*, nelle *Pagine letterarie e Ricordi*, Firenze, Sansoni, 1893, p. 47-90). Del resto siamo d'accordo che gli effetti di questi vizj, e piú specialmente degli ultimi due, compariscano per tutto l'Inferno, giacché senza cupidigia, superbia, invidia ecc. non si commettono né gli stupri né gli omicidj, né la negazione o la bestemmia della Divinità, né le frodi o i tradimenti. Ma in tali casi quei vizj non sono piú soli, né restano piú dentro i limiti della incontinenza, anzi hanno per fine il *male*, e si trasformano in quegli innumerevoli peccati, di cui, come dice il loro nome, essi sono il capo e la fonte.[1]

La qual distinzione importantissima giova anche per ben capire la differenza cercata dal Trenta, fra gl'*ignavi* dell'Antinferno e gli *accidiosi* della palude Stigia. Questi hanno peccato per mancanza di zelo, per troppa freddezza nell'operare (cfr. *Purg.* XVIII, 107-108), ma col fatto stesso dell'aver peccato seguitando la poltroneria, la pusillanimità e una turpe indifferenza agli oltraggi (il contrario degli *irosi*), hanno pur preso parte alla battaglia della vita, onde non son degni di spregio. Hanno insomma provato una

[1] So di non dire cose nuove, anzi di ripetere cose vecchie; ma che altre bisogna fare, poiché si torna sempre, anche da persone dotte e ingegnosissime, a mettere in dubbio ciò che è chiaro, a trar fuori congetture arrischiate, a fabbricar di sana pianta sistemi aerei, invece di insistere su ciò che Dante, piú o meno chiaramente, ci manifesta e ci dice?

passione, per quanto deprimente, e vi si sono dati in preda. Al contrario, gli *sciaurati* dell'Antinferno non sono veri peccatori, e però non hanno pena infernale. Sono piuttosto di quelli che Dante in due luoghi del *Convivio* (non so se da alcuno raffrontati fin ora col passo in questione) bolla con grande violenza e forza. « La maggior parte degli uomini vivono secondo senso e non secondo ragione, a guisa di pargoli; e questi cotali non conoscono le cose se non semplicemente di fuori; e la loro bontade, la quale a debito fine è ordinata, non veggiono, però ch' hanno chiusi gli occhi della ragione, li quali passano a vedere quello... Questi cotali tosto sono vaghi, e tosto sono sazj; spesso sono lieti e spesso sono tristi di brievi dilettazioni e tristizie; e tosto amici, e tosto nemici; ogni cosa fanno come pargoli, sanza uso di ragione » (tratt. I, cap. 4). E altrove « Siccome colui ch' è cieco degli occhi sensibili va sempre, secondo che gli altri, giudicando il male e 'l bene; cosí quelli ch' è cieco del lume della discrezione, sempre va nel suo giudicio secondo il grido, o diritto o falso che sia. Onde qualunque ora lo guidatore è cieco, conviene che esso, e quello anche cieco che a lui s'appoggia, vengano a mal fine..... Dell'abito di questa luce discretiva massimamente le persone popolari sono orbate; perocché, occupate dal principio della loro vita ad alcuno mestiere, drizzano sí l'animo loro a quello, per forza della necessità, che ad altro non intendono..... Impossibile è a loro discrezione avere. Perché incontra che molte volte gridano: viva la lor morte, e muoia la lor vita; purché alcuno cominci. E questo è pericolosissimo difetto nella loro cechità. Onde Boezio giudica la popolare gloria vana, perché la vede senza discrezione. Queste sono da chiamare pecore e non uomini: ché se una

pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte le altre le andrebbero dietro » (tratt. I, cap. 11).

Che tali o presso a poco siano gli sciaurati dell'Antinferno (*Che visser sanza infamia e sanza lodo*), e non già alcuna specie di negligenti ed inerti, come generalmente si reputa, me lo fa credere il sommo pregio che Dante in piú luoghi del suo poema attribuisce alla *fama*, tanto da mettere in condizione privilegiata quei pagani di cui *suona onrata nominanza* (*Inf.* c. IV), e per contrario il disprezzo per chi, non acquistando alcuna fama, *cotal vestigio in terra di sé lascia Qual fumo in aere od in acqua la schiuma* (*Inf.* XXIV, 51). Tal gente, priva di discrezione e veramente cieca, l'*inutile vulgus*, o il *numerus* d'Orazio, *fruges consumere nati*, e che il poeta nel citato luogo dice essere « quasi infiniti » doveva trovare un posto nei regni danteschi, e comporre quella

> sí lunga tratta
> Di gente, ch' i' non avrei mai creduto
> Che morte tanta n'avesse disfatta (*Inf.* III, 55-57).

E stava bene in compagnia di quegli angeli neutrali, che non seppero schierarsi né con Dio né con Satana, giacché in essi trovano il loro tipo ideale, la loro perfezione; come pure egregiamente li rappresenta *Colui Che fece per viltade il gran rifiuto*, cioè che ricusò di sobbarcarsi, per ignoranza e cecità di mente, ad un ufficio, dove avrebbe potuto e dovuto giovare agli altri uomini. E il gastigo stesso a cui sono sottoposti, io lo intendo non veramente per un *contrapasso*, come il Trenta ed altri vorrebbero, ma come un vivo ritratto della condizione di questa gente nel nostro mondo. Solo cosí, cioè dando il principal luogo all'allegoria, comprendo che anche essi sieno puniti, non ostante il non aver pec-

cato, e puniti non tanto leggermente, quanto pare al Trenta, se la lor pena si paragoni con altre infernali, non certo piú dolorose di questa, come notò pure il Bartoli. La confusione delle loro grida dissoni e svariate, tanto che la testa del Poeta per esse *si cinge d'errore* (meglio che d'*orrore*) corrisponde alla confusione delle loro idee, sentimenti, parole, sempre mutabili, perché senza criterio alcuno. L'*aria senza tempo tinta* ritrae la profonda cecità di loro mente. Il *duolo che li vince* è effetto del dispregio in cui si veggon tenuti dai saggi. Non sono *vivi*, perché vita è operare con conoscimento, ed avere una fama. *Corrono, senza mai fermarsi, dietro una bandiera*, perché l'uomo che non ha discrezione alcuna, segue affannosamente chi persuaso di un principio buono o cattivo, guida e comanda; e insomma, a guisa di pecora, fa quello che gli altri fanno. Sono *stimolati da mosconi e da vespe*. cioè sono spinti ad operare e ad affaticarsi da bassi e frivoli motivi, o per lusinga o per paura, i quali costano loro (tanto sono poveri di mente) *lagrime* e *sangue*: ma le loro *lagrime* e il loro *sangue* non producono alcun frutto; diventano pasto di *vermi*, animali che vivono di sozzura e nelle tombe. Cosí *la lor cieca vita è tanto bassa, Che invidïosi son d'ogni altra sorte*. Questa *bassezza* va considerata nella pena loro assegnata dal Poeta, non il *dolore materiale* che nelle pene di Dante ha, per solito, un valor secondario.[1]

[1] Secondo questa mia congettura, le anime dell'Antinferno sarebber dunque, prima di tutto, gl'*ignoranti*, presa l'ignoranza in quel senso che anc' oggi il popolo toscano adopera spesso per darne taccia a chi non conosce o non apprezza punto l'amor proprio, la dignità umana, e le convenienze sociali, e, mancando affatto di criterio, divien capace di commettere, sia pur ciecamente

Ma è tempo di chiudere questo già troppo lungo articolo, nel quale non ho preteso di confutare a parte a parte le cose dette dai due egregi interpetri, bensí di esporre sommariamente il contenuto de' loro scritti, e insieme porre innanzi, o ricordare piuttosto, alcuni criterj generali diversi da quelli usati da loro, ma piú adattati, secondo me, a risolvere le interminabili questioni che si sono fatte intorno al sistema criminale dantesco.

e senza malizia, qualunqae azione vergognosa, per seguitare il perverso istinto, o l'opinione prepotente de' malvagi. E di tale *ignoranza* sarebbe quindi compagna indivisibile la *vigliaccheria*.

FINE

INDICE

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE . . . . . Pag. III

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE. V

I. Sul significato allegorico della Lucia 1
II. Il passaggio dell'Acheronte e il sonno di Dante. . . 25
III. La *Ruina* di Dante. 45
IV. Il Mito delle Furie in Dante 59
V. Ulisse nella *Divina Commedia* 102
VI. L'arte di Dante nell'episodio di Ugolino 119
VII. La Trilogia Dantesca 129
VIII. Sulle pene assegnate da Dante alle anime del *Purgatorio* 186
IX. Sui peccati e le pene nell'Inferno Dantesco 191

PQ 4390 .F72 1900 C.1
Studj su Dante /
Stanford University Libraries
3 6105 040 747 417

DATE DUE			

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004